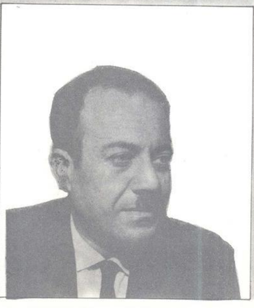
دراسة

# الحداثة في المسرح الشعري

■ عدنان بن ذريل



نبدأ بتحديد المصطلح . فالمقصود من ( حداثة ) في الادب على اختلاف انواعه . هو التعبير بلغة العصر ، عن مشاكل العصر ، سواء من خلال تجارب المعاصرين وواقع حيواتهم . او من خلال الاسقاطات الحديثة عبر تجارب الغابرين ، وحيواتهم الغابرة ..

والمقصود من ( مسرح شعري ) ، هو النوعية الادبية من التاليف المسرحي ، التي تكون حواراتها منظومة وفق قواعد العروض .. بحيث لا تحتسب مسرحية شعرية غير المسرحية التي تراعي هذه القواعد العروضية في كافة نظمها ..

ومن حيث ان التاليف المسرحي ، النثري منه او الشعري ، يقوم على تصوير الانسان في صراعه مع القوى المختلفة ، الداخلية والخارجية ، ومن حيث ان هذا الصراع يتازم ، ويحل على الشكل الذي تعكسه حركة الممثلين على المسرح ، وحواراتهم ،

فان ( الحداثة ) في المسرح ، وخاصة المسرح الشعري تصبح جعل حركة الممثلين ، وحواراتهم عاكسة لواقع العصر ، فكره ، ولغته .. وبالتالي شيئا من معاصرة المؤلف نفسه ، وصدقه مع فنه ، وجمهوره ..

ومن النقاد من يشترط وضوح الايديولوجية العصرية في ذلك .. الا ان الحداثة هي نفسها تجربتها ، ومعايشتها ، وانها هي فكرها ، ولغتها ، ولا داعي لاشتراط اية ايديولوجية في ذلك ؛ وسنحاول فيما يلي : توضيح حالتها ، ومشاكلها ، في مسرحنا الشعري العربي .

## الظاهـرة المسرحية ، والشعر العربي ..

لم يؤثر عن باعث الفن المسرحي العربي : ـ ابو خليل القباني ـ ( ١٨٣٣ ـ ١٩٠٢ ) تقديم مسرحيات شعرية ، اي اوبرات منظومة ، ، وملحنة من اولها الى اخرها .. وانما اثر عنه تقديم ( الاوبريتات ) ، اي المسرحيات المزيج من نثر ، وشعر ، والتي تؤدي حواراتها النثرية اداء تمثيليا ، بينما يلحن شعرها ، ويغني ، ويرقص عليه ..

واول مسرحية شعرية ، عربية ، ظهرت في ادبنا العربي الحديث ، هي مسرحية : ـ المروءة والوفاء ـ ، لخليل اليازجي ، وترجع الى عام ١٨٧٦ ، ومثلت في بيروت عام ١٨٧٧ .. وهي من نتاج الهواية الادبية ، وليس من نتاج الاحتراف الفني (١) .

ان المسرحية الشعرية ستظل بالفعل نتاج الهواية طيلة الربعين الاولين من القرن العشرين ، فنجدها في اوساط الادب ، والتربية المدرسية عند توما ايوب ( توفي عام ١٩١١ ) ، ومرقص رشيدي ، ونيقولا فياض ، وفؤاد

الخطيب [٢] . ثم انوار العطار . وبدرالدين الحامد . وعمر ابو ريشة . وعدنان مردم [٢] وغيرهم ..

واول اوبرا غنائية عربية قدمت على مسارح المحترفين . هي اوبرا : ــ شمشون ودليله ــ . قدمتها فرقة عكاشة . في العقد الاول من القرن العشرين . ولحنها داود حسني ؛ وربما هي تمزج الشعر العامي بالشعر الفصيح ..

ومع ذلك ان المرجح ان يكون تلاميذ ابي خليل القباني اقدموا على تاليف المسرحية الشعرية . وخاصة الشعراء منهم ، مثل الشاعر ( عبدالهادي وفائي ) المتوفى عام ١٩٠٩ . او الشاعر ( محمد بن خالد الشلبي ) . المتوفى عـام ١٩١٦ ..

اذ ان لهما تأليفا مسرحيا متنوعا ، نثريا وشعريا ضاع اكثره اليوم . ناهيك بأن الشاعر [٤] والموسيقي ( داود قسطنطين الخوري ) لحن مسرحية يوسف شاهين : ــ كورش ــ ؛ ولكنا لا نعرف اذا كانت من صنف الاوبرا ، او الاوبريت ..

وهذا معناه ، بعبارة اخرى ، ان (الظاهرة المسرحية) العربية الحديثة تعاملت مع ( الشعر ) ، من خلال الاوبريت ، فشاعت بفضل ذلك وذاعت ، وكثر مؤلفوها ، وملحنوها ؛ في حين لم يتحمس للمسرحية الشعرية غير نفر قليل من الادباء ، الفوا فيها عن هواية ادبية . او للتثقيف التربوي .

ولذلك كله لم يتح للمسرحية الشعرية الانتشار ؛ على الرغم من النهضة الشعرية وقتها ، اذ نجد على الخصوص بروز نوع شعري قصصي ، وايضا ملحمي ، كان الادباء يتمرسون عليه ، هو : الشعر القصصي الحكمي ، والشعر القصصي الملحمي [٥] ..

ترجم : ــ رزقالله حسون ــ ، ( ١٨٢٥ ــ ١٨٨٠ ) عددا من الاقاصيص التهذيبية التي تجري على لسان الحيوان ، والطير ، للشاعر الروسي : ــ ايفان اندريفيتش كورلوف ــ ، بعضها بنثر مسجوع ، وبعضها الاخر منظوم نظما ..

كما ترجم : ــ جرجس يوسف شلحت ــ ، (١٨٦٨ــ ١٩٢٨ ) نخبة من امثال ــ فينبلون ــ ، تارة بسجع رصين ، وتارة اخرى بنظم رشيق ..

كما ترجم : ــ الياس بن عبده القدسي ــ ، ( ١٨٥٠ ــ١٩٢٣ ) بعض اقاصيص ــ لافونتين ــ ، ليس بالفصحى ، وانما بالعامية الدمشقية ، واجراها على وزن القرادي ، المعروف بالمعنى ..

وعا م ١٩١٣ نشر ( امين طاهر خيرالله ) في دمشق كتابه : ــ البيان الصراح ، عن نذر يفتاح ــ ، ويحوي على مقدمة نثرية ، وست قصائد عن حياة يفتاح ، وفروسية ، وتبتل ابنته الخ ..

ويقول امين طاهر خيرالله في المقدمة : ــ قد تخيرت سرد هذه الحادثة شعرا . لما في الشعر القصصي من مزية الاتيان بالموعظة الحسنة . والحكمة الباهرة من خلال سرد الوقائع [٦] .. ــ . ص٣٣ ؛ وله ايضا مسرحية شعرية بعنوان السموال . وغيرها [٧] ..

## احمد شوقي ، والمسـرح الشعري ..

وقد حاول امين الشعراء (احمد شوقي ) ، في مطلع حياته تأليف المسرحيات على الطريقة المتبعة وقتها ، أي طريقة الاوبريت المزيج من نثر وشعر .. فالف : ــ علي بك الكبير ــ . عام ١٨٩٣ . ايام دراسته الحقوق في باريس ..

وقد اطلع عليها اصدقاءه .. ثم مع تقدم شعوره بأهمية المسرحية الشعرية ، وامتيازها ، عدل عن هذه الطريقة الى الاقتصار على نظم مسرحياته شعرا .. ولذلك أعاد نظم ( علي بك الكبير ) شعرا [٨] ، بينما ترك ( أميرة الاندلس ) نثرا ..

كانت مسرحيات احمد شوقي في معظمها من النوع السلفي المأساوي ، التاريخي والعاطفي ، وتستمد موضوعاتها من التاريخ القديم ، والحديث [٩] .. ووحدها مسرحية : ــ الست هدى ــ ، ملهاة شعرية عصرية ..

وقد حمل النقاد وقتها على هذه المسرحيات ، بفعل الطموحات التي كانوا يحملونها في التجديد الشعري ، وخاصة ما كانوا يسمونه بـ ( ادب الوجدان ) ، فأخذوا عليها الغناء ، والشكلية ..

وقد ذهب ( عباس محمود العقاد ) الى ان مسرحيات احمد شوقي تنقد الشخصيات الواضحة المعالم ؛ وانها مجرد انشاء في احداث تاريخية ؛ وذلك بفعل غياب شخصية احمد شوقي نفسه عن شعره على العموم ..

قال عباس محمود العقاد : ــ غني عن الابانة بأن هذه الروايات ( أي المسرحيات ) التي نظمها شوقي خلت من الشخصيات ، والتبست فيها ملامح الابطال ايما التباس ؛ على ان كلها ، او بعضها تاريخية ليس في تحضيرها وتصويرها فضل كبير بالنسبة الى فضل الانشاء .. وذلك يعود الى انعدام شخصية شوقي في شعره [١٠] ، الخ ..

وكنا اظهرنا بالادلة والبراهين [١١] بطلان هذه الاحكام الجزافية ، الاعتباطية .. وكيف انها استمرت في

تصريحات طه حسين ، او تحليلات محمود حامد شوكت وغيرهما ؛ ، في حين مجرد افتراء لا يوضح فنية ، ولا ينصف مسرحا ..

وذلك ان طه حسين نفى بشكل جزافي ، واعتباطي ايضا ، ان يكون ( احمد شوقي مثل في مسرحه ، وانما هو كما يروق لطه حسين ان يقول : ــ غنى ولم يمثل ! ــ؛ مما كنا رددنا ، ورد عليه ايضا شوقي ضيف ..

يقول طه حسين : ــ اما عن التمثيل ، فقد غنى شوقي واطرب واثر ، ولكنه لم يمثل ؛ لان التمثيل لا يرتجل ارتجالا ، ولا يهجم عليه ، وانما هو فن يحتاج الى الشباب والدرس والقراءة ؛ فكان تمثيله صورا تنقصها الروح ، وان حببها الى الناس ما فيها من براعة الغناء[١٢]

ويقول شوقي ضيف ، تعليقا على ذلك : ــ لاريب في ان الدكتور طه حسين يغلو حين يذهب الى ان شوقي غنى ولم يمثل ، وكان اولى ان يقول انى غنى ومثل ..

انه غنى ومثل ، او مثل واعطى فرصة للغناء ، ولم يعطها من غير قصد ، بل اعطاها قاصدا عامدا ، اذ اعتد بالغناء ، واتخذه تيارا متمما لفنه المسرحي [١٣] .

## المسرح الشعري بعد أحمد شوقي ..

وبعد احمد شوقي استطاع ( عزيز اباظه ) ان يشق طريقه الى الصفوف الاولى في المسرح الشعري ، وساعدته ظروفه وقتها على ذلك ، اذ تجاوبت الفرقة القومية المصرية للتمثيل والموسيقى معه واخذت تقدم مسرحياته، بدءا من مطلع الاربعينات [١٤] ..

ناهيك باحتفاء الدارسين بهذه المسرحية ؛ اذ اصدر الناقد ( محمد مندور ) كتابه : ــ محاضرات عن مسرحيات عزيز اباظه ــ ، مصر١٩٥٨؛ ثم اصدر الدارس(عبدالحسن عاطف سلام ) كتابه : ــ مسرحيات عزيز اباظه ــ ، الاسكندرية ١٩٦١ وغيرهما ..

وقد لاحظ النقاد والدارسون اوجه الشبه بين هذه المسرحيات ، ومسرحيات احمد شوقي ؛ اذ انها تتمة لها ، تحمل طابع شوقي في البناء الدرامي الفضفاض .. وتميزت عنها فقط بفخامة اسلوبها ،ومسحة التبسط ، والمكاشفة التي فيها ..

واما رصيد التاليف في المسرح الشعري ، فنكتفي ان نذكر منه هنا مسرحيات فؤاد الخطيب ، وعمر ابو ريشة ، وبدالدين الحامد ، وانور العطار ، واحمد سليمان الاحمد في سورية ، وسعيد عقل ، وفؤاد الخشن في لبنان، واحمد زكي ابو شادي ، وعلي محمود وطه ، وعلي احمد باكثير في مصر ، وخضر الطائي ، وخالد الشواف ، وعاتكة الخزرجي في العراق وهكذا دواليك [١٥] .

وهذه الاعمال المسرحية المختلفة من نتاج الهواية الادبية ؛ وعلى الرغم مما فيها من ملامح للتجديد ظلت عمودية تصطنع الابحر الخليلية ، كما تلتزم قواعد البناء الدرامي ، تصرفها بحسب الموضوع التاريخي او العاطفي الذي تعالجه ..

ثم يكون في اواسط الستينات ان ينشط ( عدنان مردم ) للتأليف المسرحي الشعري ؛ فينشر مسرحياته تباعا .. وقد بلغ ما نشره الى الان تسع مسرحيات شعرية في موضوعات تاريخية ، واجتماعية ، وقومية ، وفكرية مختلفة [١٦] .

وقد درستها دراسات نقدية ، ومقارنة في كتابين عن طلايع الشعر المسرحي احمد شوقي ، وعزيز اباظه ، وعدنان مردم ، احدهما تاريخي ، هو : ــ الشعر المسرحي ــ ، دمشق ١٩٧٠ ، والاخر نفسي هو : ــ الشخصية والصراع المأساوي ــ ، دمشق ١٩٧٤ .

ان ميزة ( عدنان مردم ) في مسرحه الشعري عنايته بـ( وحدة العمل ) .. وهو في ذلك تلميذ للمدرسة الفرنسية التي لكورنيل و راسين ؛ في حين ان زميليه هما بالاحرى من المدرسة الشيكسبيرية ، وعنايتها بالاثر الهام من الاحداث ..

ناهيك بان عدنان مردم يصطنع ( مجزوء ) الابحر في نظمه مسرحياته ؛ فلم يستعمل في جميع مسرحياته الى الان غيره ؛ بينما كان احمد شوقي ، وعزيز اباظه يستعملان المجزوء ، وايضا الابحر كاملة ..

## التأليف المسرحي ، والتجديد الشعري ..

أثر الحرب العالمية الثانية ، وبعد جهاد طويل من الثورات والانتفاضات ، نعمت الاقطار العربية باستقلالها، واخذت تعمل للبناء القومي ، والاشتراكي ..

وقد تميزت فترة الخمسينات والستينات بتفتح اجتماعي ، وفكري ، ازدهرت فيه الاداب ، والعلوم ، والفنون ، كان من ابرز ملامحه ظهور الشعر الحر القائم على التفعيلة [١٧] ..

لقد فتح اصطناع التفعيلة الافاق امام قرائح الشعراء ليطوروا قصيدهم .. الامر الذي نتجت عنه اشكال للتنظير الشعري تتعلق بالقصيدة الحديثة ، هيكلها ، مضمونها ، واسلوبها ..

ويعتبر ( ادونيس ) ابرز من تحمس للقصيدة الحديثة ، والتي سماها بـ : ــ القصيدة الكلية ــ ،وصار ينسبها الى العقل ، وهندسته ؛ في مقابل القصيدة العمودية ، والتي في نظره تنسب الى القلب ، ووجدانيته، غنائيته ، وخطابته . .

وقد كان الصنف الذي سمي بـ : القصيدة الحوارية ــ ، في طليعة انواع القصيدة الحديثة التي طرقها الشعراء في اتجاه قصصي صريح . . وتجد في ديوان ادونيس نماذج مختلفة نعتها صاحبها بنعوت مسرحية صريحة . .

انه يقول في ( مجنون بين الموتى ) هي : ــ مأساة في اربعة مشاهد [١٨] ــ ؛ في ( السديم ) هي : ــ مأساة في ثلاثة ادوار[١٩] ــ ؛ وفي ( الراس والنهر ) هي من قصيد المسرح والمرايا ، في احلام حول الزمان المكسور [٢٠] الخ .

وينوه ( خالد محي‌الدين البرادعي ) بما يسميه بـ ــ القصيدة الدرامية ــ ، ؛ وهي عمل شعري يحمل شيئا من البناء المسرحي ، وشيئا من الاستبطان الذاتي ، والصور الذاتية . . وتريد الخروج من جو الغنائية الى جو الحكاية ، والهياكل المسرحية ، قال [٢١] :

ــ الآن بعد ان وقفت القصيدة العربية المعاصرة على قدميها ، واستوت في مسيرتها ، وبعد ان اصبحت الحركة الشعرية الخالية من الفوضى ، والانتماءات الغريبة جزءا من هموم المثقفين ، وجزءا يشغلهم في مسيرتهم الحضارية ، نهض الى الوجود الشعري تعريف جديد وسمى بـ ( القصيدة الدرامية ) .

ثم يقول : ــ خذ على سبيل المثال قصيدة ( هذا هو اسمي ) لادونيس ، وقصيدة ( سرحان مشرب القهوة في الكافتيريا ) لمحمود درويش ، وقصيدة ( في الشام اهلي والهوى بغداد ) ليوسف الخطيب ، وقصيدة ( المتنبي يقرا في كتاب قاسيون ) لفايز خضور ، وقصيدة ( تنهدات الامير العربي ) لشفيق الكمالي . ، وقصيدة ( مصادرة منشور سري ) لعبدالرزاق عبدالواحد ، وغيرها لشعراء جيدين كبلند حيدري ، وعلي الجندي ، والبياتي ، واخر قصائد نزار قباني ، ومحمد عمران . .

ــ في هذه الاعمال الشعرية تتخيل انك في مسرح تسمع اطرافا من حوار غير متكامل يحضر الممثل ويغيب بصورة مفاجئة . وتتخيل راويه غير الشاعر يقتحم عليك القصيدة ليضيف اليها جزءا من حكاية ، بل يفرض عليك الشاعر فيها وجودك في المسرح طوعا [٢٢] . ــ الخ .

ولا يمكن اليوم انكار اثر التجديد الشعري في الظاهرة المسرحية الحديثة ، وعلى الخصوص اصطناع التفعيلة والذي ذلل على الشعراء كثيرا من صعاب التاليف المسرحي

. ولكن المسرح يظل هو المسرح ! . وهو لا يمكن ان ينحل الى قصائد ذات اصوات متعددة ، تريد ان تسرد او ان تصور جوانب اللاشعور ، او مجالي العبث واللامعقول ، وما اشبه .

## الظاهرة المسرحية ، وفترة التاسيس الحالية . .

المهم ان نسجل ان ظروف الحياة العربية الحديثة مواتية للتجديد ، ولتدعيم الحداثة فيه ؛ وان الظاهرة المسرحية تستفيد من شتى تجارب هذه الحياة الناهضة المكافحة ، الطامحة الى الخلود ، والعاملة للمجد . .

وقد انس الشعراء بمظاهر التاسيس الحديثة ، فتشجعوا على التاليف ، وصاروا يقدمون نتاجهم للفرق المسرحية العربية المختلفة ، والتي صارت بدورها تقدمه لهم . . ومع ذلك ظل النتاج الشعري اقل من النتاج النثري في المسرح الحديث . .

في سورية مثلا ، تستطيع ان تعد بين عروض (المسرح القومي ) بدمشق ما يزيد على ثلاث وعشرين مسرحية نثرية ، من تاليف مؤلفين سوريين[٢٣] . . لاتجد بينها سوى مسرحية واحدة شعرية ، هي مسرحية ( السيل ) لعلي كنعان . .

في حين قدمت فرق مسرحية اخرى نتاجا شعريا اخر لمؤلفين سوريين ؛ قدم ( المسرح العسكري ) بدمشق : ــ دمر عاشقا ــ ، لخالد محي‌الدين البرادعي[٢٤] ، كما قدمت فرقة حلب مسرحية : ــ بانوراما مقهى عربي ــ ، لسهيل ابراهيم ، وهكذا دواليك . .

هذه المسرحيات الشعرية حديثة شكلا وموضوعا ؛ فهي تعتمد العروض الحر ، والتفعيلة ، كما تقوم على ذهنية تقدمية صريحة . .

( السيل ) تصطنع الاسطورة والرمز ، لتنبه الى مغبة الاهمال . . وتؤكد العهد بالتالي على الثورة ، والعمل الثوري ؛ و ( دمر عاشقا ) تصطنع الاسقاطات والتلقين ، لتتحدث من خلال اسطورة سورية قديمة عن بردى والغوطة ، في العمل والريادة فيه . . و ( بانوراما مقهى عربي ) مسرحية فكرية انتقادية في التسييس ، وتطرح مشكلة حرية الفن بين الرقابة والواقع الثوري . .

وفي المقابل استمر ( عدنان مردم ) في تآليفه يصطنع الابحر الخليلية ، ويلتزم عموديتها ؛ ناهيك بالتزام الشعراء الذين كتبوا للمسرح المدرسي ، مثل ( سليمان العيسى ) ، و ( محمد المجذوب ) ، و ( مصطفى عكرمة ) بهذه العمودية[٢٥] . .

وعام ١٩٦٦ يفوز ( صلاح عبدالصبور ) بالجائزة التشجيعية للتأليف المسرحي ، على مسرحيته : ـ مأساة الحلاج ـ ، ثم تساعده ظروف عمله كرئيس تحرير لمجلة ( المسرح ) المصرية على التأليف للمسرح ، فيكتب : ـ ليلى والمجنون ـ ، عام ١٩٧٠ ، ثم في مطلع السبعينات ٧١ و ١٩٧٢ يكتب : ـ مسافر ليل ـ ، و : ـ الاميرة تنتظر ، في عام ١٩٧٣ : ـ بعد ان يموت الملك ـ ، وهكذا دواليك ..

بينما كان ( علي عقله عرسان ) ولا يزال يكتفي بمقاطع شعرية يدعها جوانب من مسرحياته النثرية (٢٦) كما في : ـ الفلسطينيات ـ ، و ـ الشيخ والطريق ـ ، و ـ عراضة الخصوم ـ ، او بالتقديم للمسرحية بمقدمة شعرية ، كما في : ـ السجين ٩٥ ـ ..

## تعليق ـ ، في التعددية ..

وقد حلل الناقد ، والمؤلف المسرحي ( رياض عصمت ) مسرحية : ـ الاميرة تنتظر ـ ، لصلاح عبدالصبور ، احببنا التعليق على عدد من النقاط التي اثارها في تحليله (٢٧) ..

اما المسرحية نفسها ( الاميرة تنتظر ) ، فهي من ادب العبث واللامعقول ، ولذلك هي تتصرف بالبناء المسرحي ، والدرامية ، وتصطنع التقنيات ، والاسلوبيات الحديثة ، وهي هنا في الاساس، تداعي الخواطر شعوريا ولا شعوريا والتخفي والتقنع ، ثم الحبكة الذاتية .. ويجري العمل :

في كوخ منعزل حيث تعتكف ( الاميرة ) ، بعد ان قتل الحاكم والدها واغتصبها .. انها تنتظر من اغواها ، وتنتظر المولود الذي في احشائها .. وها هي بين عدد من صديقاتها تسأل عن القادم الذي تنتظر ..

ويكون ان يقرع الشاعر ( القرندل ) الباب عليهن ، ويدخل يطمئنهن انه شاعر ، وعنده اغنية .. فتتمدد الاميرة على الطاولة ، في اوضاع اغراء جنسي .. بينما تتخفى الاميرات في البسة تنكرية ، تمثل قتل الملك والد الاميرة ، والاغتصاب ، والنجاة .. الخ ..

يطل الحاكم ( السمندل ) ، فلا تأبه به الاميرة ، ويعود الى اغوائها من جديد ، ثم يطلب منها الخروج من عزلتها لتحكم معه ! . وتحاول ان تستجيب ! . لولا ان الشاعر يمانع في ذلك ، ثم ينقض بسكينه على المغتصب يرديه قتيلا .. وهناك تقرر الاميرة العودة الى شعبها لتحقق ذاتها ، على نحو قول الشاعر لها .. الخ ..

لقد اعتبر ( رياض عصمت ) هذه المسرحية مسرحية سياسية ، وان علاقاتها بالدرجة الاولى علاقات سياسية، استرسل بشرحها عبر الرموز ، والايحاءات ، حتى يقول:

ـ هل يمثل السمندل نظام حكم معين ؟ .. ام يمثل القوى الكبرى في عالم السياسة شرقا او غربا ؟ .. ووجهة نظر شاعر في انها تبدأ دائما بالحب والكلام المعسول كي تنال مآربها (٢٨) ؟ .. ـ

ثم يقول : ـ هذا ما قصدنا به من تعدد مستويات الفهم لهذه المسرحية ، فهي مسرحية تنطلق من شخصيات غريبة في واقع غير واقعي ، واقع فني ، والعلاقات اللامعقولة التي بينها تنقل الينا احساسا عاما ، هو بالدرجة الاولى سياسي (٢٩) .. ، الخ ..

**ملاحظات :**

ولاشك ان الناقد ( رياض عصمت ) يستحق الشكر على تحليله ، وخاصة على جهده للوضوح وسط ما يقول انه تعدد مستويات الفهم .. ولكن ليسمح بملاحظتين اسجلهما للتاريخ والذكرى ، وايضا للفائدة والعلم ، احداهما عن السياسة ، والاخرى عن التعددية في المسرحية ..

بخصوص ( السياسة ) في المسرحية ، اني ارجح ان الخيط السياسي الذي ظهر فيها لا يكفي لجعلها مسرحية سياسية .. انها بالاحرى مسرحية انسانية عامة ، بدليل انها طبيعية وجنسية ، اكثر منها مواقفية ، او نضالية ..

ان السياسة على المسرح شيء اخر تماما .. وعندنا في سورية نماذج راقية عليها ، دوائية ومسرحية .. الا ان هذه المسرحية بشاعريتها اقرب الى المسرح الوجودي وتناقضاته ..

وطالما ان المؤلف لم يعالج في مسرحه شؤون السياسة معالجة فعلية ، فلا يحق اعتبار عمله سياسيا .. واين السياسة في المسرحية ؟ .. ان ( الاميرة ) فيها تصلح ان تكون رمزا للعديد من المعاني الحياتية ، والانسانية ..

ناهيك بدعوى تحقيق الذات التي يحملها شاعر صاحب اغنية ! . انها في الواقع شيء فضفاض لا يصلح ركيزة للنضالية السياسية ، ولا للتنظير السياسي ..

و ( الشاعر ) ماذا عسى ان يرمز اذن ؟ . هل يرمز للطبيعة ، ام للعاطفة ام للخيال، ام للحقيقة، ام ماذا ؟.. اننا نجده في ( ليلى والمجنون ) ، كما نجده في ( بعد ان يموت الملك ) وغيرهما ..

بخصوص ( التعددية ) في المسرحية ، والتي يريد الناقد ( رياض عصمت ) جعلها في جهة التفسير ، وبالتالي في جهة مستويات الفهم ..

الاقوم في نظري ، والاجدى ايضا جعلها في جهة مستويات اللغة ، والبلاغة ، والاسلوب ، واعتبار المسرحية نصا ندرسه ككل ، لنتبين الى بنيته ، مدونته ، مفروضاته ، تقسيماته ، ثنائياته ، انساقه ..

وهذا الامر بالفعل عملت له طويلا لغويا ، وبلاغيا ، واسلوبيا .. ويعرف الناقد ( رياض عصمت ) ذلك ، اذ شاهده مؤخرا في السلسلة التي اكتبها لجريدة الثورة الدمشقية حاليا [٣٠] ..

لقد درست في هذه السلسلة الى الآن ما يقرب من خمس عشرة مسرحية سورية ، من بينها مسرحيتان لرياض عصمت ، هما : لعبة الحب والثورة [٣١] ، والحزن يليق بأنثيغوت [٣٢] ..

والمشكلة التي واجهتها ، وأواجهها ان المسرح الحديث لم يعد يعتمد على البناء الدرامي ، بقدر ما هو يحاول ان يستعيض عنه ، وعن الدرامية عامة ، بالتقنيات والاسلوبيات المختلفة ..

ولذلك حرصت على تبين البناء المسرحي من خلال تعددية المستويات اللغوية ، والبلاغية ، والاسلوبية ، التي للنص المسرحي ككل .. فقلت بالتحديد التعددي ، وعلى الخصوص ، التعامل مع صور الاسلوب ، الطباق ، والجناس ، والتقسيم ، والتلاعب بالالفاظ .. الخ ..

**امثلة ، ــــــــ**

**وتحليلات ..**

ان المسرحية الحديثة ، في حرصها على المواقف ، وايديولوجيتها تحرك شخوصها ببطانة دلالية من العلاقات الشعورية واللاشعورية .. فتجعل من التشبيه والاستعارة منطقا ، ومن الخيال والحدس تفكيرا ..

ولذلك يستحيل البناء المسرحي فيها الى تقنيات واسلوبيات تتكامل ، وتتباند في خط صاعد تحدده مفروضات النص ، وخاصة الجدلية الصميمية التي لمواقف ابطاله ..

المسرحية الحديثة ، بعبارة اخرى ، بدلا من تحقيق درامية تتأزم ، وتحل ، اصبحت اليوم تحديدا تعدديا لمواقع من الالتحام والتفكك ، الازاحة والنشوء يكشفها الابطال بحركاتهم ، وحواراتهم ..

مسرحية : ــ الصراط ــ ، لوليد أخلاصي ، خفقة شعرية في الرؤية الى الاصالة!. لنلاحظ رهافة الاطروحة فيها ، وكيف انها مجرد نشيد وجودي !! .

الا ان المؤلف تعامل في بنائيتها مع الجناس ، والتكرار الالف ليلي ! . فرصف ما يزيد على عشرة مشاهد عن حال البطل عبيدو بين الزيف والاصالة ..

ولا عجب ان يغلب عليها التلاعب بالالفاظ ، وبالتالي الهزل ، والتهريج ، والسخرية ، فان التلاعب بالالفاظ صورة بلاغية اسلوبية تؤكد التكرار الجناسي ، الالف ليلي وتناسبه ..

ومسرحية : ــ السيل ــ ، لعلي كنعان هي تقريبا بدون درامية ، وتعج بمشاهد المواجهة ، والقتل ، والدس ، والحقد .. ولكنها بنائيا تتوحد بالطباق الذي يظل يقابل احوال الفقراء المدهوسين بتسليط الاغنياء المستغلين .. حتى تنتهي الى التصميم على التخلص من الفساد ..

ومسرحية : ــ حفلة سمر من اجل ٥ حزيران ــ ، لسعدالله ونوس ، هي بدون درامية ، وبدون بطولات شخصية ، طمح المؤلف فيها الى رسم صورة للوضع التاريخي العام ..

دراميتها حركات ذهنية ، وتداعيات نفسية تترجمها حوارات مقهورة بين ( شاعر ) و ( مخرج ) .. وشخصياتها اصوات بدون ملامح معينة تعكس الحياة في موقف تاريخي عام ..

وماذا اقول بعد في الاتجاهات المسرحية عندنا ، الواقعية ، او الرمزية او العبثية ؟! . وماذا اقول عن تعاملها مع الموضوعات المختلفة الاجتماعية ، والسياسية ، والانسانية ، والذهنية ؟! .

حسبي ان انوه هنا بطرفة ( علي عقله عرسان ) : ــ رضا قيصر ــ ، انها في الشاعر المهاوي العبد (بلاواثوس) ، واخلاصه للقيصر ، وتزلفه له .. وتفند بالتالي حال الرق والرقيق ..

البناء الدرامي متوفر فيها ، ويرتكز الى الطباع الشخصية ، وقدريتها ، او لنقل الى ايديولوجية الحرية ، وجدليتها .. ولكن السرد فيها ليس لصراع مع القيصر بقدر ما هو ( تداعيات ) عن الرق وتناقضاته ..

وبفعل قيام بنائيتها على ( التداعيات ) ، اضطر المؤلف الى ان يضع على خشبة المسرح عدة امكنة جنبا الى جنب ، مثل المسرح ، والصالة ، والكواليس ، او القصر ، السجن ، والدهاليز ، وهكذا ! ..

ومن هنا كانت ( الاضاءة ) سبيله الى ترجمة حركة الممثلين ، وايضا تطوير العمل المسرحي ، والتي وحدها سمحت له بأن يجتاز المسافات كيفما تشاء له تداعياته ..

بعبارة اخرى ، ان التقنية هنا لا تتقيد بالدرامية ، وحدة العمل ، او الزمان ، والمكان فيها ، بقدر ما هي تتفاعل مع ( ذهنية ) المواقف ، والاوضاع مباشرة ..

## الشعر والمسرح ..

واخيرا . وقفة متأنية على آراء الدكتور ( احمد بسام ساعي ) في الشعر المسرحي .. انه يعقد فصلا في كتابه : ــ حركة الشعر الحديث ، من خلال اعلام سورية ــ ، دمشق ١٩٧٨ . وتتحدث[٢٣] فيه عن ( الشعر المسرحي ) .

يبدأ فيسجل قلة الانتاج فيه اليوم ، في مقابل الانتاج الغزير في المسرحية النثرية .. ثم يرد ذلك الى ان لغة النثر اكثر طواعية لتلبية متطلبات المسرح من الشعر ، والذي تظل غنائيته تجعله في جفوة عن الواقع المسرحي ..

ويخلص بالتالي الى مقابل ( الشعر ) ، بـ ( المسرح ) نفسه .. الشعر هو الحقيقة ، والمسرح هو الواقع .. والشعرية في تعاملها مع الواقعية لابد اذن ان تنصف ..

ولذلك يقرر ان الذي ينصفها هو ( التوقيع ) ، أي اصطناع ابحر التفعيلة ، والتي يجدها تخدم قضية المسرح الشعري اليوم .. ومن هنا حملته الصريحة ، على الابحر الخليلية ، قال :

ــ والاوزان الخليلية ، بشكلها التقليدي المحافظ لم تخلق للمسرح ، وقد تكون مناسبة للمنبر ، كالخطابة ، ولكن المنبر شيء مختلف تماما عن المسرح ، ولا ينال هذا الامر من الاوزان ، فالشعراء الخليليون غير مرغمين على تحميل اوزانهم اثقال المسرح . وفن المسرحية جديد علينا . والاجدر بنا ان نخصص النظام العروضي الجديد ، التوقيع لهذا الفن الجديد ، المسرح[٢٤] ــ ..

ثم يحمل على ( عدنان مردم ) بحجة عموديته ، قال :

ــ وان قصر اوزان الخليل على المسرحية يميل بالشاعر عن مكانته الحقيقية في الشعر ، فعدنان مردم من اقدر الشعراء السوريين المعاصرين ، ولكنه يتراجع في المجال المسرحي ، ويعجز عن انتاج مسرحيات حقيقية ، لانه اراد ان يكون حتى في مسرحياته شاعرا قبل اي شيء آخر [٢٥] ..

ثم يقول : ــ ان منزلته الشعرية ، وقد ارغمت على اتخاذ ثوب مسرحي لا يلائمها ، تتأثر بهذه المحاولات ، فنجده يسف ، ولابد ان يسف ، في كثير من مقاطعه[٢٦] .. الخ .. الخ .. من احكام جائرة تظلم الشعر المسرحي ، والرائد المبدع عدنان مردم ..

واثرها ينتقل الى ما يسميه بالقصيدة الحوارية ، ويجد ان اصحابها استطاعوا ان ينتصروا على مشكلة اللغة المسرحية ، فأحسنوا استخدام لغة الواقع [٢٧] . ــ ، ولذلك يمتدح نتاجات متنوعة لادونيس ، والمجذوب ، والعيسى .. في حين هي في نظرنا شيء مغاير للمسرحية الشعرية ، وفنيتها ..

## مشكلة المسرح الشعري ، بين التعميم والتخصيص ..

تلك هي تقريبا اراء الدكتور ( احمد بسام ساعي ) في الشعر المسرحي الحديث ، وهي في النظرية والتطبيق مجرد تعميمات مضرة ، اشبه بالهروب من مشكلة المسرح الشعري ، يتعذر معها تبين حل صحيح للامور فيه ..

وهل صحيح ان الاشكال بالنسبة للشعر المسرحي هو في ( اللغة المسرحية ) ، وواقعيتها ؟! . ام هل صحيح ان الابحر الخليلية تتعارض مع الشعر المسرحي ، كما يزعم الدكتور ساعي !! ثم لماذا نقابل الشعر بالمسرح ، كأنهما ضدان لا يلتقيان ؟! ..

ان التراث العالمي ، على الرغم من انه يظهر فترات تتغلب فيها تعبيرية النثر ، على تعبيرية الشعر في المسرح الا انه يقرر دائما المكانة السامية التي للشعر في المسرح فلماذا اذن نتهم شعرنا ، وابحرنا الخليلية في صلاحيتها للمسرح ؟ .. وماذا يفيد ، بالتالي ترشيحنا أبحر التفعيلة فيه لمهمة التعبير المسرحي ؟! ...

وفي نظرنا ، ان النوعية الفنية ، والادبية الراقية التي للمسرح الشعري تتطلب منا ( التخصيص ) ، والنزول الى ادق العناصر ، والجزئيات فيه ، لتتفحصها على المستويات اللغوية ، والبلاغية والاسلوبية التي للنص المسرحي ككل ..

وآنئذ نعالج ( الدرامية ) المسرحية نفسها ، صراعاتها ، مواقفها[٢٨] ، حواراتها ، القوى الباعثة عليها ، او المعوقة لها ، الايديولوجية التي وراءها ، او ضدها !. انساقها ، ثنائياتها ..

آنئذ نرى كيف ان المسرح الشعري ، اليوم ، ليس فقط عندنا ، وانما في انحاء العالم ايضا ، يحاول ان يستعيض عن هذه الدرامية بتقنيات ، واسلوبيات متنوعة ..

ان تفضيل ابحر التفعيلة مجرد ذوق شخصي ! .. والتحزب له لا يحل اشكالات المسرح الشعري ! . لان هذه الاشكالات ليست في اللغة ، بقدر ما هي في البناء المسرحي نفسه ! .

انها اليوم في هذه التقنيات ، والاسلوبيات التي يريد المؤلفون ، وايضا النقاد ان يجعلوها بديلا للدرامية .. وما تستتبعه اليوم من المشهدية ، والرمز ، واحيانا كثيرة ،

العبث واللامعقول ! .

وليصدقني الباحث ، المحقق الدكتور ( احمد بسام ساعي ) ان المسرحية الحديثة لم تعد تهتم بمسيرة الانسان ، وصراعاته ، وانما هي تهتم اليوم بمواقفه[39] ، وايديولوجيته ..

( المسرحية الحديثة ) لم تعد تحلل وتعرض ، وانما اصبحت اليوم تفند ، وتحرض على الفعل .. ومسرحنا الشعري لم يعد يغني ويقص ، وانما هو اليوم يرمز ، ويعلم ؟ .

وان حصر مشكلة المسرح الشعري باللغة المسرحية، وواقعيتها يغمط هذه الحيوات الفنية الجديدة حقها ، وحق ما استجد فيها من تقنيات ، واسلوبيات[40] ، يريد المؤلفون انفسهم ، وايضا النقاد ان تكون البديل الشرعي للدرامية ، وصراعاتها الفضفاضة ..

وتحية لمجلة ( الاقلام ) العراقية الزاهرة ، على هذا العدد الممتاز عن ( المسرح العربي ) ، والذي اتاح لنا هذه الحوارات العلمية ، والروحية ، والتي ارجو ان اكون اوضحت فيها معالم المسرح الشعري العربي ، ومشاكله الحالية ؛ وعلى امل اللقاء ، الشكر ، والسلام عليكم ورحمة الله وبركاتـه ..



## هوامش :

(١) لعدنان بن ذريل كاتب هذه السطور ، كتاب : ـ الادب المسرحي في سورية ـ ، دمشق ١٩٦٣ ، ثم كتاب : ـ المسرح السوري ـ، دمشق ١٩٧٠ ، ومن المستحسن الرجوع اليهما ، والى ما يحيلان اليه من مراجع ..

(٢) لفؤاد الخطيب مسرحية شعرية ، عنوان : ـ فتح الاندلس ـ ط٢ ، دمشق ١٩٣١ ، تجد تحليلاتها في الادب المسرحي ، السابق الذكـر ..

(٣) كتب عدنان مردم ، في هذه الفترة المبكرة ،عدة مسرحيات ،منها: ( عبدالرحمن الداخل ) ، نشر قسما منها في مجلة العرفان ، عام ١٩٣٤ ، ثم ( مصرع الحسين ) ، نشر قسما منها في نفس المجلة عام ١٩٣٥ ، ثم ( جميل بثينة ) ، نشـر قسما منهـا في مجلـة الانسانية ، عام ١٩٣٦ ، ثم ( فاجعة مايرلنج ) و ( يوسف وزليخة) واللتان احتفظ بهما ، ثم نقحهما ، فنشـر الاولى في مطلـع السبعينات ، وحاليا هو ينشر الثانية ، انظر فيما بعد ..

(٤) باشراف وزارة الثقافة والارشاد القومي ، نشرت دار اليقظة العربية بدمشق ، وبهمة الكاتب شاكر مصطفى سفرا ضخما عن:ـ المعلم داود قسطنطين الخوري ـ ، تراثه الكامل في الرواية ، اي المسرحية ، والشعر ، والادب ، صدر في مطلع الستينـات ، انظر فيما بعـد ..

(٥) راجع كتابنا : ـ ادب القصة في سورية ـ ، دمشق ١٩٦٦ ، ص ١٩ وما بعدها .

(٦) هذا الكتاب موجود في مكتبتي ، انظر الادب المسرحي ، السابق الذكر ، ص ٣٢ ..

(٧) يضاف الى ذلك القصائد القصصية التي كتبها داود قسطنطين الخوري ، ونجدها في السفر السابق الذكر ، ص ٣٥٥ ـ ٣٨٠ ، ناهيك بما كان الشعراء احمد شوقي ، ومحمد جلال عثمان من مشاركة في الشعر القصصي الحكمي ، او التاريخي ـ

(٨) وقد قدمتها فرقة فاطمة رشدي في الكورسال ، عام ١٩٣٢ ، كما قدمت في المؤتمر الموسيقي العربي الاول ، المنعقد في القاهرة ، عام ١٩٣٢ ، دليلا على الجهود العربية في حقل الفنون الموسيقية والمسرحية ..

(٩) مسرحيات شوقي سبع، نشرت بين عامي ١٩٢٨–١٩٣٢ ، وهي على التالي : مصرع كليوباترة ، مجنون ليلى ، قمبيـز ، اميـرة الاندلس ، الست هدى ، علي بك الكبير ، ثم عنترة ونشرت بعد وفاته ..

(١٠) شعراء مصر ، وبيئاتهم ، مصر ص ١٦٥–١٦٦ .

(١١) راجع كتابينا : في الشعر المسرحي ـ ، دمشق ١٩٧٠ ، و : ـ الشخصية والصراع المأساوي ـ ، دمشق ١٩٧٤ ..

(١٢) حافظ وشوقي ، مصر ، ص ٢٢١ .

(١٣) شوقي شاعر العصر الحديث ، مصر ١٩٥٣ ، ص ٢٠٠–٢٠١ .

(١٤) وتجد في الطبعات المختلفة لهذه المسرحيات ثبتا باسماء الممثلين ، وادوارهم ، وتواريخ العروض .. والمسرحيات هي على التالي : قيس ولبنى ، عام ١٩٤٣ ( وقد اهداها الى روح زوجته في اكرم جوار ، ص٨ ) ، ثم العباسة اخت الرشيد ، عام ١٩٤٧ ، ثم الناصر ، عام ١٩٥٠ ، ثم شجرة الدر ، عام ١٩٥١ ( وقد اهداها الى روح احمد شوقي بالعبارة التالية : ـ الى شوقي الخالد ، ازجي اثرا من هدية ، ونفحة من وحيه ، هدية تقدير ،واكبار، ووفاء ، ص٣ ) ، ثم غروب الاندلس ، عام ١٩٥٢ ، ثم شهريار ، عام ١٩٥٥ وغيرها ..

(١٥) ( عمر ابو ريشة ) له الطوفان ، عام ١٩٣٥ ، وعذاب ، نفس الفترة ، نشرتا في ديوانه ، ثم سميراميس ، عام ١٩٥٨ ، ومحكمة الشعراء ، وذي قار ، مخطوطات ، و ( احمد سليمان الاحمد ) له ميم وزين ، عام ١٩٥٤ ، والمأمونية ، عام ١٩٥٧ ، و(بدرالدين الحامد ) له ميسلون ، و ( انور العطار ) له ابو عبدالله الصغير ، عام ١٩٣٠ ، وفارس بني حمدان ، عام ١٩٦١ مخطوطتان .
و ( سعيد عقل ) له بنت يفتاح ، عام ١٩٣٥ ، وقدموس ، عام ١٩٤٤ ، و ( فؤاد الخشن ) له ادونيس وعشتروت ، عـام ١٩٦٤ .

و( خضر الطائي ) له قيس ولبنى ، عام ١٩٢٤ ، واصحاب الكهف والرقيم ، عام ١٩٦١ ، و ( خالد الشواف ) له شمسو ، عام ١٩٥٢ ، والاسوار ، عام ١٩٥٦ ، و ( عاتكة الخزرجي ) لها مجنون ليلى ، عام ١٩٦٤ .. و ( احمد زكي ابو شادي ) له الالهة ، واخناتون ، واردشير ، و ( علي محمود طه ) له اغنية الارواح الاربعة ، عام ١٩٤٣ ، ثم ارواح واشباح ، تقريبا نفس الفترة ، و ( علي احمد باكثير ) له العديد من المسرحيات الشعرية والنثرية، وكان يكتسب منها ، مثل بلاد الاحقاف اولاها وتعود الى عام ١٩٣٣ ، ثم قصر الهودج ، وسلامة القس ، واخناتون وغيرها ..

(١٦) مسرحيات ( عدنان مردم ) هي على التالي : غادة افاميا ، عام ١٩٦٧ ، العباسة ، عام ١٩٦٨ ، الملكة زنوبيا ، عام ١٩٦٩ ، الحلاج ، عام ١٩٧١ ، رابعة العدوية ،عام ١٩٧٤ (وهذه المسرحية نالت الجائزة الثالثة في اسبوع الكتاب الصوفي الذي نظمته اليونسكو عام ١٩٧٦ ) ، مصرع غرناطة ، عام ١٩٧٣ ، فلسطين الثائرة ، عام ١٩٧٤ ، فاجعة مايرلنج ، عام ١٩٧٥ ، ديوجين الحكيم ، عام ١٩٧٧ ، دير ياسين ، عام ١٩٧٨ ، وحاليا هو يطبع يوسف وزليخة ..

(١٧) يعزو النقاد والدارسون هذا الشعر الحر الى جهود الشعراء العراقيين ، السياب ، والملائكة ، والبياتي ، وغيرهم في التجديد الشعري ..

(١٨) و (١٩) و (٢٠) ـ الاثار الكاملة ، جـ١ ، ص ٢٧٢ و ٢٩٣ ، ثم جـ٢ ، ص ٣٦٣ .

(٢١) و (٢٢) ـ الموقف الادبي ، العدد ٧٩ ، تشرين الثاني عام ١٩٧٧ ، ص ٧٧ .

(٢٣) في حين قدم المسرح القومي بدمشق ما يقرب من ثلاث عشرة مسرحية من تأليف مؤلفين عرب ..

(٢٤) ولخالد محي الدين البرادعي مسرحية شعرية اخرى ، هي : ـ السلام يحاصر قرطاجة ـ صدرت مؤخرا عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق ،كما ان له مسرحيات عدة نثرية ،ولممدوح عدوان مسرحيه شعرية بعنوان المخاض ، كما ان له عدة مسرحيات نثرية ..

(٢٥) لسليمان العيسى الازار الجريح ، وتعود الى اواسط الستينات، والنهر ، عام ١٩٧١ ، وميسون ، عام ١٩٧٣ ، ومسرحيات غنائية للاطفال ، عام ١٩٧٣ ايضا ، ولمحمد المجذوب همسات قلب ، عام ١٩٧٠ ، ولمصطفى عكرمة جند الكرامة ، عام ١٩٧٣ ..

(٢٦) لعلي عقله عرسان زوار الليل ، عام ١٩٦٣ ، والشيخ والطريق ، عام ١٩٦٧ والفلسطينيات ، عام ١٩٦٨ ( وقد نشرت في مجموعة واحدة بدمشق ١٩٧١ ) ، ثم السجين ٩٥ عام ١٩٧٤ ، والغرباء عام ١٩٧٤ ، ورضا قيصر ، عام ١٩٧٥ ، وعراضة الخصوم ، عام ١٩٧٦ ، والاقنعة ، عام ١٩٧٩ ، وقد قدم المسرح القومي معظم هذه المسرحيات ، كما قدمتها فرق مسرحية مختلفة في القطر ..

(٢٧) المعرفة ، العدد ١٣٢ ، اربعة اقنعة مسرحية ، وهناك اليوم ( عبدالرحمن شرقاوي ) ، وله جميلة والفتى مهران ، ( محمد الفيتوري ) وله سولار ، وعمر المختار ، و ( ابراهيم ابو سنة )، وله حمزة العرب ، وغيرهم ..

(٢٨) (٢٩) ـ نفس المصدر ، ص٥٩ .

(٣٠) الثورة الدمشقية ، العدد ١٩٧٩/٦/٥ وما بعده اسبوعيا تقريبا .

(٣١) و (٣٢) ـ المرجع نفسه ، العدد ١٩٧٩/٧/١٩ ، والعدد ١٩٧٩/٩/٢٠ ..

(٣٣) حركة الشعر الحديث ، ص ٩١ وما بعدها .

(٣٤) و (٣٥) و (٣٦) ـ نفس المصدر ، ص ٩٨ ..

(٣٧) المصدر نفسه ، ص ٩٦ وما بعدها ..

(٣٨) و (٣٩) ـ واني انشر منذ عامين تقريبا في ( الاديب ) اللبنانية الغراء سلسلة من الدراسات ء ( علم النفس الموقف ) ، وارجو ان تفيد هذه الاسلوبيات ، وبحثها العلمي ، والفني ، والادبي ..

(٤٠) وحاليا ينشر اتحاد الكتاب العرب بدمشق كتابا جديدا لي ، بعنوان : ـ اللغة والاسلوب ـ ، هو حصيلة دراسات نشرت في الصحف والمجلات المحلية ، جمعتها بناء على رغبته ، وسيكون الكتاب ان شاء الله في الاسواق قريبا .. وشكرا .



# رينوار

## شفافية اللون ونقاء الروح



دراسة : ايلدا فيزي
ترجمة : همام طه

ـ صورة رومين لانكوس الشخصية ـ في كليفلانـد هي لوحة من بواكير أعمال رينوار التي حظينـا بهـا اذ ان فناننا كان قد قطع صلته بكل ما يمت الى بداياته الاولى بتحطيمه تلك اللوحات التي انجزهـا قبل ١٨٦٦ ، ففي ١٨٦٤ كان يحث الخطى نحو محاولة منه للتأكيد على تأثير الضوء باستخدام تنميقات معينة تشكيلا وتلوينا ليبدي تأثير فن كل من ـ انجرز ـ و ـ كوروت ـ المطبـق عليه . ولقد كانت غابة ـ فونتينبلو ـ اول خطوة له لذلك الانشداد العذب بالطبيعة ، تلك الخطوة ، والسنوات التالية اعانته لا ليتعامل مع الطبيعـة ذلك التعامل الحر في رسم مشاهدها ورسم الشخوص وحسب ولكن قادت خطاه نحو استقصاء فكرة جديدة في فن الرسم .





اضافة الى ذلك تأثير رافد آخر هو شخصية الفنان ـ مونيه ـ المحفز الاكبر لاتجاهات رينوار المتميزة . ففي سلسلة للوحات تمثل مشاهد الطبيعة طرح رينوار بين ايدينا ، بين ١٨٦٥ ـ ١٨٦٦ ، استخدامات متفردة ذات قيم رفيعة من نغمات لونيه صارت تأخذ طابعها المميز وبصماتها الفريدة على لوحاته ، تلك اللوحات تحكي روح رينوار بعيدا عن كل رسومات الانطباعيين ، مونيه ، سيسلي ، بيسارو ، سيزان ، التي أبصرت النور في الفترة نفسها ، اذ صار فناننا يستحضر في ذهنه ضوء الشمس، تموجات النهر ، انفتاحات الغابات . وقد نلمح في لوحاته أوراق شجر ميتة أو فطرا أو طحالب وأشنات تأثرا واعجابا بالرسام ـ دياز ـ الا ما نلمحه من صور ومشاهد ميتة تحيلها يدا الفنان الامهر تدفقا بالحياة ، مفعما بانعكاسات رفيقة حية ، وحزما بلورية من نور مستقيمة، تأثرا منه بفن كوروك ، أو كأنها هبة من قوة كوريت الصارمة ، كل هذه التأثيرات مدروسة أو عفوية . قد طبعت طابعها على كل اعماله خلال تلك السنوات حينما كانت لمسات من صداقته الحميمة المميزة للطبيعة تنطبع على لوحاته .

ان حماسة المثمر في تنقله من استاذ الى آخر اظهر انطباعا عن تقدم بطيء خلال مراحل لاحقة ، الا ان عاملا ثابتا جديدا ذا فائدة جلى صار رافدا آخر الا وهو ذلك الاستخدام الحاد والرهيف للون الذي ينم عن أصابع واثقة وعين صارمة ، اذ ان هناك عزما لا يني من ضربات لفرشاة لا تعرف الى الطيش سبيلا أعطت قوة استثنائية للوحته ـ اصيص الزهور الكبير ـ التي عبقت بأزهار السوسن البيضاء والفادينا الحمراء والبيضاء والقرنفلية.

او لوحته ـ زهرة الربيع ـ ١٨٦٦ .

وحين عاد الى ملهمته الاولى ، الغابة المذكورة آنفا ، صيف ١٨٦٦ ، كان قادرا على التفكير بالفنان ـ كوربيت ـ متجردا من نظرياته الصارمة ، وبالفنان ـ مانيه ـ بعيدا عن محاولاته في صدم المشاهد للوحاته ، لذلك كله رسم لوحته ـ حانة مرا انتوني ـ مع جمع من اصدقائه وسط اجواء طبيعية سارحة .

هل هناك لمحة ا وايماءة من تاثير لوحة كوربيت . ـ عذراء في اورتان ـ ، أو تأثيرات من تعض النماذج القديمة للواقعية في ذلك الشكل الذي يتألف من مجموعة صغيرة من الشخوص والاطعمة المرسومة في بقعة ما في ـ فلاندرس ، لومباردي أو فنيتو ، من القرون المبكرة ؟ ذلك هو الوقت الذي كان رينوار قد انجز فيه عددا من مشاهد الغابة ، تلك المشاهد التي صب فيها من براعته ما يذهل . كما سماها جون ريوالد ، في قطع من الحياة الصامتة الساحرة الواقعية من الازهار ... هذه الرسومات تعتمد ضربات من الفرشاة ، ناعمة ، رخصة ، رخية ولمسات لؤلؤية اخيرة تشبه خزفا جميلا . تطغي على اللون . وفي ١٨٦٦ رسم لوحته ـ خياطة ليزا ـ هذه اللوحة تشبه أقل تعقيدات ـ كوروت ـ وهي غارقة في لون رصاصي متورد مفضوح واضاءة سمراء .

لقد أنجز رينوار بين ١٨٦٦ ـ ١٨٦٧ لوحته ـ ديانا ـ التي لم يتعامل معها موضوعا اسطوريا بل كانت اول محاولة منه لرسم العاريات . استخدم فيها الوانا مكتنزة ملساء نشرها لا بفرشاة ولكن بسكين لوحة التلوين . وفي كل ذلك نجد أصداء لكل من فن كوربيت

ـ و ـ انجرز ، ومن المدهش حقا أن ترفض هذه اللوحة من قبل معرض ١٨٦٧ خاصة اذا لاحظنا الالوان الخام المحيطة بهذه العازفة الطرية الذهبية الشاحبة ، وهناك علامة من الصراع العنيف الراسخ في هذه الاعمال المبكرة بين مختلف التأثيرات ، مثل تطوره النامي في الرسم وغرامه بالطبيعة حد التدله ، فمن الصعوبة لذلك ان نحدد بدقة التأثيرات ، او ان نقول : من اين وفد هذان الرافدان سوية ، اذ ان رينوار كان مبتهجا وهادئا في آن واحد ، كما انه لم يدع تأثير اسياده ومخلصيه سرا ، امثال كوروت ، كوربيت ، انجرز ، ديلاكروا ، بوشر ، فراجونارد ، وواتو ، وكذلك لانكرت وجوجو ، وكذلك مدرسة اللوفر العظيمة ، وعلى مدى علاقته بفانتين لانور الذي استنسخ كل شيء ، وقد نظر باعجاب وبكل اجلال الى كل من تيتيان وفيرونس ، فلازكوز ، روبنز ، وقد كان لكل منهم تأثيره الذي كان رينوار يتشرب من كل تجربة تمر به في هذا المضمار ، وقد كان يبحث عن نفسه محترقا بعشق الحقيقة منذ البداية ، وبعينيه النفاذتين بحثا عن بساطة الاشياء ينتزع الاسطورة او الامور التاريخية ، وكثيرا ما كان يرسم الناس والاشياء وكأنها تمرينات في توزيع الالوان .

رينوار الذي يبدو أكثر الانطباعيين التصاقا بالارض ـ ولربما لم يطوح بعقلية البرجوازي ـ لم يكن أكثر حظا من خلانه الرسامين في السنوات التي كان الرسم فيها بحاجة الى طرق جديدة في الرؤية لعالم متجدد ، اما بالنسبة لرينوار وخلانه فان النقد لم يكن الا احقادا وضغائن لا تحمل الا العداوة والبغضاء ، الا ان هناك استثناء احتله وليم بورجر فهو قد راح يمسك بمعالجة جديدة لمنظوره الى الضوء في لوحة مونيه ـ كاميل ـ وباحتضانه العاطفي في سنة ١٨٦٨ للوحة رينوار ـ ليزا بمظلتها ـ التي ازيح الستار عنها في معرض تلك السنة . في هذه اللوحة وفي صيف ١٨٦٧ استهل فنانا بشخوص عدة مرسومة في الهواء الطلق ، لوحته ـ صبية وطائر ـ ولوحته ـ ليزا تحمل غصن ازهار برية ـ حيث اظهر الصبية تزدهي حلة بيضاء تهفهف على الارض ، يحتضنها برقة شريط أسود وكان ذلك تضاربا لونيا ملفتا للنظر ، وقد انتصبت صبيتنا لتستحم في وضح النهار تتلألأ بين يديها من الالوان الخضراء ومن الظلال الوردية والسمراء تتقاطع فيما بينها زخارف ومظلة نسائية ، كل ذلك امتزاج مطلق بالحياة نفسها أو كأن للوحة تأثير الحياة نفسها . وتماما مثل لوحة ويسلر ـ صبية ترفل بالبياض ـ التي عرضت في معرض رفيوسيه سنة ١٨٦٣ ، ولوحة مانيه ـ اولمبيا ـ التي اشعلت لهيب ضجة وهياج لم ينقطع سنة ١٨٦٥ ، ولوحة مونيه ـ كاميل ـ .

ان ليزا هي استهلال للاحساس العاطفي الاعمق والعمل الاكثر اشراقا وجلاء ، تلك هي ـ عائلة سيسلي ـ التي كانت خاتمة ١٨٦٨ ، والتي كشفت على نحو جلي ذلك التلاحم الذي لا تنفصم له عرى بين تأثير الضوء على اللون وتأثير الاحساسات الصميمية الحميمة للموضوع « كما كان قد سماها الشاعر الفرنسي بودلير » : ـ انه ذلك الشيء الغامض الذي يوحد مابين فن اللوحة وبين تناسق الطبيعة الاساسي . انها لعصبة محظوظة من عشاق الفن ، مانيه ، مونيه ، ديجا ، سيسلي ، بيسارو ، سيزان ، عصبة اغرقت فن الرسم بتجارب عميقة من ثقة بالطبيعة والحياة ، باستثناء ذلك الجمال البهيج الخبيء في رسومات رينوار ، انه الجمال ما بين ايدينا وعلى الثرى مستثمر ملموس ، كما كان قد هتف به جونكورتس في روايته المعاصرة ـ مانيه سالومون ـ التي طبعت في ١٨٦٦ ـ : تتجلى فيضانا من مجرى يتدفق بهيجا ليستجلي اعماق رينوار وغرابته المحضة ، اما ما سمي مؤخرا ، تباينا في فن الرسم ، او لا قياسية او تهويشا ، لهو شيء لازب ولا مفر منه في الجمال الذي انعكس لالاؤه في اكثر لوحات رينوار تبكيرا . ان رينوار كان في تلك الحقبة من حياته اقرب وشائج الى أعمال مانيه وان لوحته ـ صورة فردريك بازل الشخصية ـ لاعلان وايذان وموافقة تقلده مشيخة الفن ، وان هذا هو الزمن الذي كان مانيه فيه قد ثمن أعمال ذلك الفتى الذي قام على تعهده وتخريجه في حرفة الفن العسيرة . ولطالما قال مانيه ورينوار حين كانا يستعرضان لوحات اخرى :ـ اوه ان هذه اللوحات جميعا ليست مثل ـ صورة فردريك ـ ولقد كتب رينوار الى صديقه لي كوير :ـ انه آن الاوان لان يضع يده على الفن الحقيقي » . وبذلك العمل كان قد تخلى عن استخدام الملوق ـ سكين مزج الالوان ـ اذ انه قد صير استجلاء خفايا الرسم او تغيير شخوص اللوحة الواحدة ممكنا بعد الجلسة الاولى من غير وضع الخطوط الاولى على قطعة القنب ـ الجنفاص ـ ان طريقة كوربيت ذات اللطخات الثقيلة ما عادت تناسبه بل صار ميالا نحو ضربات قليلة هفهافة صغيرة لكي تغدو عونا له على دمج لو بآخر ، وصار بمقدوره أن يقول :ـ ان لي طرائقي الناعمة التي ترسم الابتسامات على الثغور ، لقد احببت ان الاطف واداعب لوحاتي لكي امنحها مسحة واثرا مميزين لتكون اكثر طراوة وليونة ونعومة » . لقد احس بأن سيزان كان على حق حين قال عن مانيه بانه افتتح تاريخا جديدا في هذا الفن بينما ظل كوربيت تقليديا .

لقد احرز رينوار على الصف الامامي بجهده الفني الخالص والخاص على الدوام ولم يسلم قياده نحو منعطف معين ضيق ، فقد أغرم بالرسم في الهواء الطلق بعيدا عن أصفاد وقيود الصالونات وجدرانها ، الا ان ذلك كله لم يمنعه من ان يتفيأ سقف اللوفر وان يأخذ دورا بسيطا في المحادثات التي دارت في مقهى جو ربويز ، تلك المحادثات

التي نجدها مبثوثة في رسائل اصدقائه من كتاب السير والتراجم والنقاد ، اذ تضم افكارا تختلف عن تلك الافكار التي حملها كل من مونيه وبيسارو ، ومع كل ذلك فانه لم يدرك حتى الان سبب انتقادهم كوروت على تهذيب لوحاته التي تمثلت الطبيعة والمنجزة بين جدران المرسم ، ولا سبب مقتهم انجرز حتى الاشمئزاز ، لقد قال : انه يرى أن كوروك كان على حق ، وفي الخفاء كانت البهجة تملأ روحه بما تبعثه لوحته ـ الربيع ـ من استمالة ورغبة تشوبهما اللذة ، وكذلك لوحته امي ريفيرا ، وخصوصا جيدها وذراعيها ، ... نحو هاتين اللوحتين من اعمال انجرز اظهر مونيه نفورا خاصا بينما راح يبدي تأثره العميق بفن ديجا .

وان بودلير وحده ، ذلك الشاعر الفرنسي الامهر والناقد الفذ هو الذي منحها ما تستحق من تثمين بمقولته « البراعة الاسطورية من بين النماذج التي عرضها انجرز من مختارات وتشكيلات مترفة رائعة بهية للطبيعة ، تجعل من الحياة ازهارا رائعة تتماوج خلل منبسط عاجي كل ذلك من ولادة اصابع فنان اكاديمي غريب .

لكن رينوار راح محلقا ، سيدا من أسياد عالم اللون، وبفعل صداقته الحميمة لمونيه حيث كانا يعملان سوية في انجاز تلوينات ضفاف السين حوالي ١٨٦٩ ، بفعل تلك الصداقة التي حفزته لانماء براعة منقطعة النظير في توازن الالوان ، مثل لوحته ـ تزلج في البويزادي بولوجن ـ التي انجزت في شتاء ١٨٦٨ ـ التي كانت دليلا بينا على ما قلناه آنفا . وعلى كل حال فان رينوار اشد ما يكون عداء للبرد والجليد ، ... البرد او جذام الطبيعة الذي لم يجد من نفسه اي انعطاف اليه ، الصيف ، الصيف هو فصله الوحيد الحبيب الى قلبه .

وعند ـ لا جرينو ـ على ضفاف السين ، وبصحبة مانيه فتح رينوار عينيه على تلألؤ الالوان حيث استغراق الطبيعة في نور مطلق ، وحيث تستطيع العين ان تتملى ضوء النهار على الاغصان .... على المياه والعشب ، على الثياب الملونة ، التي ترتديها حشود البشر ، الا وان الاختلاف الوحيد بين الطبيعة وقطعة القنب هو ذلك الاتساق والتدفق بين ثنايا لمسات الالوان بلا زخارف رقيقة ، وليست لوحة ـ ارتقاء افروديت ـ ببعيدة عنا ، تلك التي رسمها واتو باسلوب رشيق حالم الا اننا هنا نرى انعكاسات بسيطة من الضوء المستقيم واللون على جوانب السين تماما كما ظهرت في عيني فردريك مورو ، احد شخصيات رواية فلوبير الاخيرة ، أثناء مجيئه بباخرة من لي هافر الى توجنت ـ سور ـ سين .

إن الحقبة التي اشتغل فيها مع مونيه ، وبعد انقطاعه بسبب الحرب على الفور ، ومع سيسلي في ـ مارلي ـ ، اظهر لوحات مبصومة بلمسات اكثر وعيا بدور الضوء في اللون ، تلك اللوحات كانت على جانب كبير من الحذق ، من أعماله تلك ، مقارنة بضربات مونيه الاكثر خشونة وتسرعا ، وبعالم سيسلي الاكثر انعزالية والفة ، وباعمال بيسارو المثابرة ، من بين كل ذلك الحشد من اللوحات ، تقف أعمال رينوار ، وهي تحكي عن الطبيعة ، متفردة تزهو بضربات متنوعة من فرشاة .

خلال هذه الحقبة كان مونيه ورينوار يتفجران نماء ، اذ ان طريقا اخرى قد انفتحت في وجه الانطباعية ، فرينوار تعجل التحرك نحو اسلوب في الرسم اكثر انعتاقا وأكثر تدفقا بسبب شعور منه بأن العالم كما رآه يقتضي تفسيرا جديد امستمرا من قبل كل جهابذة الفن ، فان عام ١٨٧٠ مازال عابقا بشذى اصداء تأثير كوربيت في لوحته ـ امراة مستحمة تستصحب كلبا ـ ، وتأثير ديلاكروا في ـ امراة جزائرية ـ .

إن رينوار قد ابرز معلما وهداية عظيمين للوحة ديلاكروا ـ امراة جزائرية ـ هكذا كتب الناقد آرسين هاوساي ، الا ان مدى الالوان وما فوق المراة ، التي اتخذت ذلك الوضع بسبب خلفية اللوحة ـ اعني لوحة رينوار ليزا ـ جعل هذه اللوحة والتي تلتها ـ باريسية بزي جزائري ـ التي رفضها معرض ١٨٧٢ اثرا فنيا عالي القيمة في رؤية فناننا الغريب الطراز للاشياء اليومية ، ومما يجب الا يغرب عن الباب ان لوحة ديلاكروا ـ امراة جزائرية ـ التي ذيل لها الشاعر الامهر بودلير : بانها أشد الصور رقة وهي تتورد أزهارا ، ولكن رينوار يكشف الاقنعة ويسقطها وبلا رحمة عن جيفة مكان سيء الصيت ، حيث يقودنا الى اعمق أعماق موطن الاحزان . ان رينوار ينزع عن اللب القشور في اشد مراحل ديلاكروا رومانسية ، ومن جهة اخرى فهو يجلي الحضور الانثوي بلاهته المعبودة ، وقد صبه في قالب من الامتاع التام الصارح من المشاعر الانسانية ، ولكن على نحو مختلف كانت لوحته الغريبة ـ مرسم في ليس باتيجنولس ـ حيث حباها بنزر يسير من الشاعرية الداخلية ، ذلك النزر الطافح بالصفاء والهدوء وبالروحانية الغامرة ، التي حرك بودلير قلمه بوصفه ، انها اقتفاء أثر حرم السلاطين .

وفي الاحتفالات بين ١٨٧١ ، ١٨٧٤ عاد رينوار ثانية هو ومونيه الى ارجنتويل حيث رسم عدة مناظر للطبيعة ، تلك اللوحات التي استخدم فيها الوانا حادة نابضة بالحياة مضيفا اليها مشاعره المميزة نحو اجواء الطبيعة . واستجاباته لها في الهواء الطلق ومقارنة بأعمال مونيه التي تلتقي تماما معها الا انها اكثر ثباتا وتوترا وتكشف عن ان رينوار قد استبدل استجاباته السهلة الى الشيء الذي يراه . وان الالوان على يديه تتخذ التحامها السحري الخاص . ذلك الالتحام الموحد للطبيعة بالفن . انها تمثل استغراقا كليا في الموضوع منجزا على مساحة واسعة من ضربات للفرشاة ناعمة متقاربة او واسعة ومنتشرة او

طويلة ملتوية بأسمى سيطره على كل جزء ، حيث يتسامى كل شيء على نحو اعجازي ممتليء بالحياة النابضة ، الحياة الضمنية التي تكشف عن فصل من فصول العام ، أو لحظة من الزمان تأخذ بتلابيب ذكريات مغمورة جميعا في لهيب حار من الالوان .

وفي سنة ١٨٧٢ انجز فناننا رائعته ـ بونت نيوف ـ التي كانت استهلالا منه ، أو اليها يعود استهلاله وافتتاحه لسنة ١٨٦٨ ، واخيرا وبلمسات اكثف من الالوان جاءت لوحته ـ بوند والدوقات ـ ولوحته ـ السين عند أرجنتويل ـ ولوحته ـ مونيه عاملا في حديقته في ارجنتويل ـ ولوحته التي تختلف بشكل مميز ـ مضيق يتعالى خلال عشب طويل ـ فهذه اللوحة الاخيرة تظهر ضفافا عشبية مثقلة بالازاهير صيفا ، بين ضربات من الوان والشخوص .

وخلال هذه الحقبة وهو منشغل بالعمل مع مونيه اظهر فناننا بالتعاون مع هذا الاخير بانهما يتجهان نحو مقصد بعينه ، وهو امر جلي تبدى خلال تصعيده مهارته بتقنية من الالوان النقية الرقراقة وبها استطاع ان يقود لنا شريحة من الحياة ، واضعا بين أيدينا ما هو اشد دقة ، انه الاحساس الخاص لفصل معين من العام ، لا بل هوية أساسية ليوم ان لم يكن ساعة واحدة بعينها من ذلك اليوم . لقد كتب ريولد « انه ليس أكثر من مسألة تفسير للطبيعة الا انه تفسير ذو نظرة دقيقة اشد اخلاصا وصدقا ، لقد غدت الطبيعة على يديه نبعا ثرا للمشاعر النقية وفتحت الدروب لمشاركة جديدة للوجود والعالم .

في ١٨٧٣ اضحى بمقدور رينوار ان يستأجر مرسما في ريو سانت جورجس في قطعة قديمة بعيدا عن الضفة اليسرى ، كان الرسم ساطع الضوء ضيقا ، وقد أثثه على وجه الخصوص بحاملات للوحاته ، وكراسي ، وعلب الوان ، وقد وفد عليه اصدقاؤه وخلانه الاوفياء زائرين له ، الا ان ما أحاط به نفسه كان مبعث زراية ، اذ انه كان تحت طائلة فقر مدقع وعلى الضد من هذا فقد راح مسعورا بهيجان متقد من العمل حيث رسم لاولئك الخلان كثيرا من اللوحات ، وكانت نماذجه من النسوة التقطتهن عيناه مما حول مونمارتر ، والان قد تزوجت ليزا ، فاستضاف غيرها ، نيني الشقراء ، أو مارجوت المهذار السعيدة ، وقد غدا الوضع عند فناننا متجانسا في لوحاته سواء في المرسم أو في معرض في شارع أو في حديقة أو مسرح .

انه في ١٨٧٤ ، وهي السنة التي أتم روائعه التي عرضت في المعرض الاول ، وقد افتتحت في صالون نادار لسوسايتي أنونيم ، ومن بين تلك اللوحات ـ الراقصة ـ و ـ المقصورة ـ لقد كانت لوحته المعجزة ، غاية في الدقة والرقة والبراعة ، تتحدى الوصف ، كانت كما كتب عنها لونغى : ولربما كانت من اللوحات الاكثر براعة ولباقة في زماننا المعاصر ، اللون ينساب شفافا رقراقا على سطح الصورة ، ويحقق توازن اللون ذلك النهار الوضيء ، ـ انوار مرسم رينوار ـ تنبع من الالوان المشحونة بالحيوية في رداء الانثى المذهل ، الابيض والازرق والاسود الالوان نفسها غطت ملابس الرجل ، ذلك التوازن اللوني قد حققته دقة أعظم لم تتأت الا على يد فنان لوحات الصور الشخصية ، ذي الستين عاما فيكتور جوكويت . ان رينوار في لوحات كهذه أدلى بآراء فنية خلالها أكثر مما عرض عملا ، فقد اخترق بشخصية حوارية من شخصيات المدرسة الانطباعية كما قال دوريت . والشخصية نفسها في لوحته ـ امراة تقرا ـ حيث تلألأ الوجه منها والفدائر مثل زوبعة ملتهبة من اللون البرتقالي والوردي المصفر ، وهو في الوقت نفسه يشكل تعارضا مع البنفسجي الزاهي ، الا ان رينوار في بداية دراساته للوحته ـ عارية في ضوء الشمس ـ قد جعل الضوء ينحدر خلال نقوش الاوراق ويتلاعب على الجسد ويسبب كشفا للهواء الصافي .

وفي ١٨٧٦ ، وهي السنة التي ابدى فيها تواصلا وعشقا لصالونات الموسيقى ، وكونشرتان المقاهي ، بدأ رينوار في مونمارتر سلسلة من اللوحات أبدى فيها ميلادا جديدا لاولاع دفء نفسه الانسانية ، اذ لم يعد يركز تماما على الصور الشخصية أو الشخصيات المنفردة ، فقد بدأ برسم اصدقاءه جماعات لا وحدانا ، وحشود الجماهير في مولين دي لاجاليت ، قال فناننا : لقد راق لي دوما أن أحس الناس يعجون كأسراب النحل حولي » . وفي الوقت نفسه بدأت الحدائق هي المؤونة للوحته ـ الارجوحة ـ ان رينوار انتزع في هذه اللوحة العظيمة كل هاجس للضوء والظل حين يساقط ضوء الشمس على الملابس والوجوه ، وكانت النتيجة الجلاء والعتمة للون الراقص ، ومشهدا مترقرقا لالوان تتغير برواغها ، وهي بعد ذلك تتحد متناغمة صافية هادئة وسط انغام مهيمنة تبدو تلقائية غير مقصودة .

لقد كانت سنوات ١٨٧٥ ، ١٨٧٦ من أشد السنوات خصوبة ، الا انها عجاف حين نلتفت الى مواقف النقاد من فناننا ، فقد اعرضوا عن اي اطراء او هتاف له ، وفي الوقت نفسه صار على معرفة بضابط الجمارك جوكويت الذي طلب لوحات للفنان كي يرصفها جنبا الى جنب مع مجموعات للرسام ديلاكروا ، ومن جهة اخرى فان معجبين جددا وجامعي لوحات بداوا يتقاطرون ، وفي الواقع فان احتفال معرض ١٨٧٦ الذي افتتحه دوراند رول الناقد الاكثر قوة في صحيفة لي فيجارو الذي كتب : حاول ان توضح للسيد رينوار ان جسد المراة ليس كومة لحم متحلل ، متضمنا بقعا بنفسجية زاهية ، أو خضراء ،

هي رمز الى وضع من الفساد التام » . مثل هذه الكلمات الحمقاء بحق فنان بدأ مراحل أولى في أعتاب الفن ، لاشك ، تحريف وتشويه للحقيقة . وليس هناك قصور في دقته العميقة اللون في اشد مواصفاته اقتضاء ، ليس هناك تصور في أكثر لوحات رينوار المبكرة افراطا في التمزق حيث يتدفق اللون في درب يشكل ايماء برؤية خاصة للطبيعة ... وهناك لحد الآن اكثر من علامة في أعمال كل من رينوار ومونيه في تفجر الاشكال التي جاءتنا من مراحله المتأخرة ، الا انها تشكل على كل حال تقدما جيدا بالنسبة الى تلك المرحلة من الزمن ، لقد غدا رينوار اشد اقترابا من الطبيعة في تجلياتها الانسانية حتى كأنه يتعجل هدوء وترافة واشراقات ماتيس .

ليس هناك تلق احسن من قبل الجمهور حتى في المعرض الثالث الذي افتتح من قبل الانطباعيين ــ كما سموا انفسهم الآن ــ بعد الهياج الذي هاجت به لوحة مونيه ــ انطباع : الشمس المشرقة ــ التي كشفت للجمهور في معرض ١٨٧٤ ، فقد وجد رينوار نفسه وجها لوجه في صراع مع المعضلات التي لا قبل له بها ، والذي لم يكن مونيه وبيسارو أحسن حالا منه في رهافة الحس . لقد وجد رينوار ان من الاصوب أن يعرض من نتاجه في صالون ١٨٧٨ حيث مثل نفسه بلوحة ــ قدح الحلوى ــ الا انه يمكن القول : ان أولى نجاحات فنانا كانت في المعرض التالي بلوحته ــ صورة شخصية لعائلة كاربنتير ــ .

ان هذه اللوحة التي ربما كانت الاكبر والاروع ، وزادها قوة روعة ملامح من هيبة وجلال ــ كما قال ريوالد ــ وقد بنيت كذلك على معمار من الوان متألقة باهرة ، فخمة مترفة ، وتظهر كذلك اشراقات رينوار من خلال اوضاع غرفة امي كاربنتير اليابانية المتنوعة في ثرائها ، وبما عليها من ملابس الطبقات العليا الثرية ، الاثاث الفاتن ، وما في الغرفة من تصميمات على جانب كبير من الابهة والرقي ، أن عيني الفنان الحادتين النفاذتين تكتسحان الكل ، حيث تستقطب السيدة التجمعات العقلية لمشاهير الكتاب والرسامين الاكاديميين ، ويربط جورج بيسون نفاذ عيني رينوار الصقريتين ومراقبته كل شي وبضمنها تلك الشابة الفاتنة ، جين ساماري ، وسيماؤها المتقد ، وقد كان رينوار نفسه من بين المدعوين لمقابلة فلوبير ، محترقا بتلك الدعابات الساخرة الصخابة، ولمقابلة اميل زولا المتلىء طموحا اذ بدا دائما مجادلا اكثر منه متحدثا ، كما لاحظ ريفيرا والآخرون الذين كانوا من بين الوافدين ، امثال ادمون جونكورت ، الرسام كارولوس دوران ، الذي استبدل اسمه بكنية ساخرة متهكمة : كاراكوس كاراكو لانت : ومنهم الكاتب النحيل جي ، كي هايسمن ، الذي كان هاديا جديدا للواقعية ، وهنرو دي نيتيس ، والى جانب كل ذلك الحشد، مانيه، ديجا ، ارنست دهيرفيلي ، الفونس داودت .

ومما له صلة بما قلناه هو سلسلة لوحاته ــ صور المجتمع الشخصية ــ التي جاءت موافقته للعمل فيها من أجل كاربنتير وزملائه ، وفي لوحاته التي انجزهــا في ١٨٧٩ . أو اللوحات الاكثر من تلك هي لوحات ١٨٨٠ ، حيث بدت تركيبات الشخصيات اكثر قسوة ، وقد كان يضيئها بتأثيرات الوان شفافة مدهشة ، ومنها على سبيل المثال ــ نهاية وجبة غداء ــ ولوحته ــ في لاجرينو يللر ــ و ــ على العشب ــ والتي تحمل تاريخ ١٨٧٩ ، ولوحته ــ صورة شخصية لآيرين كابن دى انفرز ــ لسنة ١٨٨٠ التي تستقر ضمن مجموعات بوهلر ، زيورخ . لقد كتب سيزان لزولا في الرابع من تموز ١٨٨٠ « ان رينوار يمتلك سلطة جبارة في عمل الصور الشخصية » ، لقد رفدنا بأمثال هذه اللوحات جريمبال كاهن دانفرز وقلة من المشترين الخاصين الذين تقابل رينوار وأياهم خلال تجمعات عائلة كاربنتيرز أو من جامع اللوحات افروسي . وفي تلك الحقب من عمره راح رينوار متعمقا في أعمال تيتيان ، روبنز ، فان ديوك ، وكذلك معبودة واتو فراغونارد .

في تلك السنة نفسها ١٨٨٠ منع من عرض نماذج له من قبل هيأة القائمين على المعرض الذين كانوا يعدون العدة لعرض مجموعات من اللوحات ذات المواصفات الخاصة جدا . ففي البداية نشر مقالة ذهبت اصداؤها أدراج الرياح ، وذلك في كورونيك دس تربيونكس للثالث والعشرين من مايس ، ومن ثم بمعية مونيه حرر رسالة لسكرتارية الفنون الجميلة ومن قبل سيزان ارسلت الى زولا ، الذي غدا ذائع الصيت الآن برواياته العديدة ، لذا نراه يقوم على نشرها في لي ڤولتير ، وهكذا سلطت الانوار على ــ أهمية الانطباعيين ــ وكذلك من خلال المقالات الاربع التي كتبها زولا ــ ابتداء من ١٨ حزيران ، تلك المقالات التي اظهرت زولا بأنه لم يكن ليفهم الانطباعيين ، ولم يكونوا هم انفسهم ليكسبوا معركتهم ــ هكذا كتب ــ لانهم اظهروا انفسهم يعتورهم النقص ، وغير عقلانيين مسرفين واهنين ، وقد قام مونيه بكتابة تعليقات مرة عن كاتب تلك المقالات خلال معرضه في صحيفة ــ لاڤيا الحديثة ــ . ومما قال ان الكنية الصغيرة التي توحدت الان لهي مدرسة مبتذلة تفتح أبوابها لاول من لطخ يديه قادما . وهناك عدد لا بأس به من الغاضبين ــ فديجا نفسه ممتعض بأنه هبط من تلك العلياء على يد مونيه ورينوار ، ولذلك نرى ديجا راح يدور بقوله « ان رينوار شخصية ذات افق ضيق » ولم يخف استخفافه بذهابه مع جماعة المعرض المذكور انفا ودعا رسامين اخرين ليأخذوا دورهم . ومن الجهة الاخرى فقد امتلك رينوار حظا سعيدا في تملكه سلطة جديدة وراح يعمل بتركيز وتكثيف شديدين ، فقد كتب هو نفسه الى امي كاربنتير :

بانه باشر العمل في ثلاث صور شخصية مرة واحدة .

ان شعورا بعدم الاستقرار غريبا فقد وعد رينوار دوريت بانه سيذهب الى انكلترا الا انه في نهاية شباط ١٨٨١ يمم شطر الجزائر ، بلد ديلاكروا المفضل وكذلك مونيه ــ قضى جزءا من سنوات الخدمة العسكرية هناك في ١٨٦١ ــ تلك المدينة التي تمتلك خصوصيات واجواء القرى المتمسة ، والى جانب ذلك كان هناك اصدقاء وخلان آخرون له امثال لهوت ، كوردي ، لستر نجيوز ، انها اول رحلة له الى الخارج ، ومجيئها في ذلك الاوان منحه بطاقة لا بأس بها من القوة والجدة . لقد رسم قليلا الا انه راح يتفحص ما حوله باعجاب واندهاش ، الا ان ثقته بالانطباعية لم يتزحزح بل راح يترسخ بثبات اشد ، ترسخت ثقته بالانطباعية وبثراء الطبيعة الخارج على المألوف ، فقد ذكر مقصده من هذه الزيارة في رسالة الى دوراند رول « لقد صرت بعيدا عن الفنانين جميعا ، هنا تحت هذه الشموس الشرقية ، ولذا قال : فكر جدي وهدوء نسبي ، لقد قمت بفرز كل الاشياء خارجا ، ولربما اكون على خطأ ، ولكن دهشة ستحيط بي ، وستكبلني لاكون كذلك » وفي هذه الرحلة والرحلة الثانية الى الجزائر ، بعد سنة بالضبط ، قام بانجاز عدد من مشاهد الطبيعة ، نبات الموز ، عيد المسلمين في الجزائر ــ كلتا اللوحتين في اللوفر ــ وبعض اللوحات الخيالية التي تقيد سحر الشمس وفيها يتحول العشب والشوارع في الضوء المتلألىء المشرق الى ذهب وارجوان ، في شمس الجزائر المتألقة يتحول الشحاذ اميرا رائعا كأنه أحد ابطال الف ليلة وليلة ــ هذا ما كتب الى ريڤيرا ــ .

وعاد من الجزائر ربيعا بحماس جديد ، وبدأ الرسم ثانية في شاتو وفي بو جيفال « انني اصارع براعم الاغصان والنساء والاطفال ، ولا احب رؤية اي شيء آخر » هذا ما كتبه في ١٨ نيسان الى دوريت من شاتو حيث قابل ويسلر . ولقد التمس منه عذرا حول نيته في زيارة انكلترا وعذرا من كونه يحمل ذلك النوع من مراوغات الحسان ، الا انه تملك كل النماذج التي طمح اليها قبالة عينيه . ولكنه استطاع في الواقع ان يطرد هوس جوجا نالمنافي للعقل في البحث عن موضوعات في جزر خيالية ، فان المرء ليكون بمقدوره الرسم بمقدرة فائقة لا في ــ ليس باتيجنولا كما قال ، لذلك بدأ ثانية في جولات على مدى السنين حين الفى الفرص متسعة دائما للرسم ، ان الدفء والاجواء الانبساطية لواحد من اولئك المتنزهين اوحت له برائعته « مادبة في القوارب » في صيف ١٨٨١ خلال جلسات تحف بها السعادة بين صحب في مطعم في لاجرينوبلر . ومارسيل بروست راح ينسب تلك اللوحة الى فلتة من فنان انطباعي حاد ، في رواية له .

وقبل نهاية هذا العام كان رينوار في ايطاليا حيث ملكت عليه مشاعره حمى لرؤية اعمال رافائيل ، وليس

هناك من شك بأن الجريان المتدفق في الفن الفرنسي في ١٨٨٠ فجرت انفجارا مفاجئا خاصا من الاهمية في ايطاليا ، وذلك كله تأثر به رينوار ، وكذلك تلك المناقشات التي جرت بينه وبين جاكوس اميل بلانج طالب الرسم في الاكاديمية الذي استقر معه رينوار صيف ١٨٨١ ، والذي وجد نفسه بحاجة ملحة الى كتاب معين ذكره ڤولارد خلال هذه الفترة . وانها لسنة ١٨٨١ الخطيرة اذ صار يوجين مونتس الخبير العظيم بالفن الايطالي مشتغلا في مكتبة الايكول دس بوكس آرتس ، وقام بنشر روائع رافائيل ، ساڤي ، سون اوفر ، سون ايبوك . لذلك نرى رسائل رينوار وقد زخرفت صفحاتها هنا وهناك بانطباعات خشنة وعاجلة ، متحدثا فيها عن اندهاشاته الفذة باستكشافاته الثانية لاعمال الفنان الذي لم يكن ليعتقد معتقده التام المثقل بالمعرفة والحكمة » ونلمح ذلك الشيء نفسه في البندقية حيث رسم ــ بحيرة في الشمس ــ ولوحة ــ القديس مارك ــ لقد كان مندهشا باللوحات الموجودة في بهو كاباسيو ، حيث تتربع على الجميع رائعة رافائيل ــ مادونا تعتلى العرش ــ في فلورنسا .

وفي ناپولي تملكته دهشة اخرى ، انها لوحات پومپيات ، وفيها اكتشف كما قال : ادراك الكتلة ، ولم يكن ثمة من كتلة الا ان هناك احساسا بها وحسب » . ولقد اهتز طربا حين وجد في تلك اللوحات خطوط التقاء بالرسام كوروك . وقد قال : « اولئك الفنانون من العصور الغابرة قد خلقوا في لوحاتهم كل شيء من لا شيء » . وقد اظهر اعجابه بتيتيان في لوحته ــ الشقراء المستحمة ــ ، التي رسمها رينوار ، تبعا لما قال بلانج ، على قارب في ساحل ناپولي ، والآن صارت الشقراء ترتقي مظهرا ذهبيا يذوب رقة تمتلك اتقادا مشمسا اليفا ، وهي في مثاليتها لا تنسى انتماءها الى جذورها الارضية ، ذلك ما كتبه الى دور اندرول في ٢١ كانون الثاني ، وقد توقف جزئيا عن الرسم ثم واصله بسبب هوس جديد ضمن تدريبات معينة « لست سعيدا ، مازلت قيد التمرين مرة بعد اخرى ، فانا اشدما اكون شبها بتلاميذ المدارس الصغار ، فالصفحة البيضاء بدات الكتابة تسود منها . بمستوى لا بأس به ، وفجأة لا ارى الا فوضى . . ومازلت لا انجز غير الفوضى ، وعمري الان اربعون عاما .

وحين اتصل فناننا بسيزان في ل استاك كان منغمرا بطاقة جديدة في رسم لوحات في الهواء الطلق ، مستوحاة من الطبيعة مثل لوحة ــ اشجار الزيتون في ل استاك ــ ١٨٨٢ أو لوحة ــ صخور في ل استاك ــ وكلها وسط هياج واتقاد باللون والضوء ، المنضويين في مكان ما تحت الصورة خلال تركيب يربط الازرق الاشد كثافة والبرتقالي ولطخات البنفسجي المتفجرة التي تمثل اشجارا واكمات في لوحة اخرى لمنطقة ل استاك في متحف بوسطن . ولرب

قول لسيزان اجج رينوار ليبحث عن تألقاته في الطبيعة ، لذلك ، فلو انه حدق النظر جيدا فسيرى سعة وبساطة الرسامين الكلاسيين . فلقد تابع سيزان ، ذلك الباحث الذي لا يعرف الكلل عن الموضوعات في العراء ، الرسم تحت الشموس الشتائية ، فألقاه المرض لذلك ثانية تحت وطأة التهاب ذات الرئة ، مما دعا ادموند وسيزان الى السهر على تمريضه يوميا ، وفي هذه الحقبة بالذات كان دور اندرول يهيء العدة استعدادا للمعرض السابع للانطباعيين ، وفيه حاول ان يظهر احسن ما في الجعبة من لوحات ، ويبدو انه يمم شطر هذا المعرض زوار جدد فلقد كتب اليه رينوار وفوضه ان تكون لوحاته من ضمن ما يعرض ، برغم انها لم تكن جنبا الى جنب مع لوحات جيولومين او الثنائي بيسارو وجوجان ، الا انه عاهد نفسه الا يمنعه ذلك من عرض لوحاته في المعرض ، ولقد كتب هو عن هذا الحدث : ان هذا يفرغني تماما للاتجاه للفن الخالص ، بعيدا عن اتخاذ ذلك الفن مهنة ، وهذا هو عين ما يزيدني قلقا » والان ، ورينوار اكثر من اي وقت مضى يتجه نحو اشد الخطوط قساوة وحدة في اللوحة واشد الوجوه والاشكال تأكيدا ..

وبعد مكوث قصير في الجزائر ، عاد ثانية الى باريس بين أحضان ألين شاريجات التي عقد عليها ، وبدأ عدة رسوم في ١٨٨٢ متجها نحو أشد الخطوط جسارة وقساوة ، وها قد بدأ اللون يتسامى على يديه أمواجا لؤلؤية رهيفة، فانجز مشاهد ثلاثية ـ رقص في بوجيڤال ـ ( في متحف الفنون . بوسطن ) ـ رقص في الريف ـ ولوحته ـ رقص في المدينة ـ ( مجموعة دوراند رول ) . وقد كانت الانثى سوزان ڤالادون نموذجه في لوحتيه الاوليتين ، وهذه الانثى نفسها كانت نموذج پوڤيس دي چاڤانيس .

ان رينوار كان يعيش خضم صراع سماه الفنان ـ ازمته ـ وقد كان سجين نفسه المتوحدة اذ اجهد الروح والفكر معا اجهادا مضاعفا من أجل اتقان الخطوط، محاولا بذلك الامساك بأدق التفاصيل لمنحنيات الاشكال المنسابة للفنان رافائيل وفناني اليونان ، اذ رسم شخوصه اولا بالقلم على قطعة الجنفاص ، والنتيجة كانت ميلاد روائع لفناننا مثل حديقة لوكسمبرغ ـ ولوحة ـ المظلات ـ .

في نيسان ١٨٨٣ افتتح دوراند رول معرض رينوار في پوليڤارد دي لامادلين ، ومما يذكر عن هذا المعرض ، انه حتى بيسارو الذي لم يكن على رضى في ذلك الحين عن المظهر الخشن الخام لاعمال فناننا ، قد اظهر اعجابه بلوحته ـ ايكلاة ـ ، وفي تشرين الثاني من السنة المذكورة آنفا ذهب بصحبة ـ ألين ـ و ـ الهوت الى جيورنسي وعادوا وبصحبتهم مشاهد من الطبيعة تصور ـ اركاديا ـ الباسمة . وقد كتب : « ان المرء ليتملكه شعور بأن هذه المناظر انطبيعية ربما تعود لفرشاة واتو أكثر منها صورا حقيقية » . ومما زاد دهشته هو طريقة استحمام النسوة وهن مشدودات بحرية لا تعرف التطويق على الساحل ، وقد بدت هذه الحرية له كأنها اقتطاع للحرية عند اهل اليونان ، لقد راى في أجساد تينك النسوة امرا هائلا نائيا كأنه شيء يمتلك سر الخلود وحدوده ، ولربما في هذه اللحظات العسيرة كان يعتري روحه شيء من الشك والريبة في فنه الانطباعي أو انطباعيته .

في ١٨٨٣ وقعت يده على رسالة تمتد الى القرون الوسطى تتعلق بالفن كتبت من قبل سنينوسنيني ، واخذ فيكتوموتس ، تلميذ انجرز ، على عاتقه مهمة ترجمتها الى الفرنسية ، وما ان ترجمت حتى راح فناننا يتطلع في سطورها معجبا بتلك الفنية التي بدت له حدودا للمعجزات في حيوات الفنانين السابقين للعصور الوسطى ، وفي الحال كان فناننا يكابد الامرين من أجل انجاز موضوع أعلى توازنا في أعقد تركيب من تركيبات لوحاته متمثلا في لوحته ـ ظهيرة اطفال عند وارجمونت ـ المنجزة عام ١٨٨٤ والتي تحتل البهو العالمي ، برلين ، وليس الامر ينتهي عند حدود التعقيد بل تعداه الى حد امتلاكه ناصية أعظم تنوع في أوضاع وتعبيرات اللوحة كلا ، وقد صار الآن يؤكد على التصميم الذي جعله يدرك من جديد صور الثراء والتنوع وعدم التنظيم في الطبيعة ، وفي الواقع ، فقد بدأ يعابث فكرة ـ مجتمع المتناقضات ، وبدأ كذلك يضع ملاحظاته للمهندسين المعماريين الشبان ، يظهر فيها حذقهم هربا وتخلصا من حسابات دقة الابعاد . قال : ان من يتناول الفوضى متفحصا ، عليه أن يدرك ان الشكل الدائري لا يكون كرويا بالضرورة ، وان الطبيعة لها نظامها الذي يشيب الولدان . وهذا مما لم يكن في حسبان مونيه فلم يكن لينال منه الموافقة او الرضى .

وشتاء ١٨٨٣ كان مونيه ورينوار رفيقي طريق نحو كوت د ازور ، الا ان مونيه تركها مبكرا في ١٨٨٤ وكتب الى دوراند رول سائلا اياه الا يخبر رينوار انه لن يستطيع العمل معه اذ ان ذلك العمل ليس الا كارثة لكليهما . وقد أدرك رينوار سبب تركه له ، ولم يكن مكترثا لما حدث . فقد كان لديه عمله الذي ينسجم وروحه العذبة بعيدا عن مهمات عقيمة في رسم صور شخصية ، ان بين يديه هاجسه الجديد الذي استبد به نحو انجرز . وفي بواكير ١٨٨٥ عقب مولد ابنه ـ پيير ـ استأجر بيتا في منطقة لاروش جيون على نهر السين وهناك في حديقة تنسرب اليها شمس النهار رسم صورا للامومة حملت طرزا بينة من الوضوح الذي هو صدى ـ مانيرا ـ ايطاليا العتيقة او مدرسة ـ فونتبنبلو ـ كما سجل پاخ . ويكفينا ان تحتضن أنظارنا لوحته ـ الين وابنها ـ . وفيها تظهر براعة لمسات بالغة الصغر من الوان محملة غموضا من مذاهب فن التنقيطية في الرسم . الا وان لوحته ـ راعية

البقر ـ تطبيق عملي للمذهب نفسه والتي كان انجزها سنة ١٨٨٧ .

وفي السنة المذكورة توا عرض رينوار في ـ بهو جورجي بيتيت ـ لوحة كان قد انتهى من العمل فيها منذ ١٨٨٤ ، تلك هي لوحته الاشهر ـ المستحمات ـ التي سبقتها رسومات تمهيدية عدة ، ان هذا النموذج من الرسم كلفه جهودا ومساعي جلى ، الا ان من الناس ومنهم هايسمانس واستروك ، قد بغضوه وقالوا ان رينوار ركب رأسه مرتكبا فادح الاخطاء . وقد كتب بيسارو لابنه : ان رينوار الجديد قد انفلت الانسجام منه. وحين ننظر الى عمله متفرقا نلمح شيئا ما من الجدة ، ولكنه حين جمعه متوحدا يحمل خطأ ما . بينما كان ديجا صموتا متذمرا على الدوام « فبانبعاج الالوان حول الشخوص يصنع أوعية من الزهور » . وان فرح رينوار راح أدراج الرياح فحين يمتلك الفرح قلب هذا الفنان فان هناك شيئا فذا يولد على غير مثال » . هكذا قال ادموند مايز وهذا ما يلتقي تماما مع تلك الرسومات والتلوينات التي انجزها لاجل جولي مانيه ، ولوحته ـ المستحمة الشقراء ـ والتي تمتلك وضوح ونقاء الخطوط عينها » كما دعاها ڤان كوخ ، حيث احاط شخوصها بمرونة وليونة تستعصي على الوصف . وعلى كل حال فان رينوار لم يكن اسير نغمة وخط معينين حتى في خضم كآبته وتجهمه كما دعاها هو نفسه .

وسرعان ما ابتدأ رينوار رحلات الى كثير من المقاطعات خارج العاصمة ، فقد اصطحب سيزان الى جاس دي بوفان ، وبصحبة الين يمم صوب ماريتجو ، حيث ابدعت ريشته لوحات بالالوان المائية ، وخلال كل هذا كان دوراند رول يحل من معضلات رينوار المالية مع اصحاب المعارض الامريكية ، وبعدها يحل في باريس ليعبد الدروب من أجل نجاحات اخرى للانطباعيين .

بعد ذلك التجوال آن لرينوار أن يعود الى ارجنتويل اذ رآه بيرت موريست اخيرا في ١٨٨٨ فوصفه بأنه لم يكن كئيبا تلك الكآبة المطلقة ، بل كان اشد ما يكون حيوية في كلامه ، وكان مزهوا ، يروق له اعماله ، وهو الان يعيد ترسيخ وجمع ذلك الاخلاص المبدئي للطبيعة ، وجمع كل ما يمتلك من الحوية والحماس والمرح . وها هو يعيد مكوثه مستقرا ثانية مع سيزان ، وفي ١٨٨٩ رسم ـ مونت سينت فكتوريا ـ وفيها تلتمع تأثيرات سيزان الغامضة ، مترددة مضطردة في التركيبات الجامدة المستمرة ، اكثر من توازنها الحاصل من كتلة اشجار اللوز المثمرة التي تستقر قدام مجموع اللوحة ، وبذلك بزغ من بين اصابعه ما اصطلح على تسميته ـ مازق ـ اللون والخط كليهما .

في اللوحات التي انجزها خلال ١٨٩٠ اندماج بين ابداعاته التقنية الجديرة ، فمظهر مستحماته من النسوة المفعمات بالنضج والتفتح ، ومظهر الالوان الرقراقة المتلاطمة : هذه المظاهر كلها لم تكن عبثا بل أصدرها مراقب متأن ، يمتلك نضجا وتأملا أليفا بلغ الذرى ، تلك الالفة وذلك النضج هما وحي الالهة ـ أولمپيا ـ التأملية المبصرة .

ان فناننا الان يقف على اعتاب الخمسين من عمره تهيمن عليه خبرة خمسين عاما ، تلك الخبرة التي يلفها تهكم العقلاء ، من عركتهم السنون فاذابت جهالاتهم ، لقد كان له حوارات مع الشباب من الفنانين في مقهى ـ دورات مورت ـ أمثال تولوزلوتريك ، جويانت ، انكوتين ، وقد علا صوته مرة احتجاجا على انكوتين المتعجرف : دع هذه الحكمة تستقر في مخك بأن لا أحد يعرف شيئا عنه ، حتى انا ، أنت يامن تريد ان تتوج امبراطورا ، حسنا جدا ، كما يروق لك ، لولا انه ما عاد هناك امبراطوريات » .. وهكذا صار فناننا الان متهكما لاخلاص ببسارو في فرضه الصيغ العلمية على فن الرسم. ولقد كانت مباهج جماعة بيرت موريست تملأ روحه ترفيها ، سواء في باريس أو في ميزى . وفي مسكنه كان يروق له الاستماع لقصائد مالارميه ، ولاجله قام يعمل كليشات لمقدمة مجموعة قصائده ـ الصفحات ـ التي نشرت في بروسل .

وفي مجال الطباعة انجز ما يقرب من خمسين اثرا فنيا يخص الطباعة نفسها ، كليشيها وحفرا بالابر ، وطباعة على الحجر ، تلك الاعمال التي تمتلك ـ كما قال ديلتيل ـ نفس النوع من السحر المغري والنعومة الفذة ، حتى كأنه يتعامل مع لوحاته الجبارة الاخرى . وفي ١٨٩٠ شغل شقة في باريس في ـ شاتو دس برويلاردز قرب ماكيس ، ذلك الحي الذي يتلفع بالهدوء والشجر والحقول ، انه حي مناسب لروح رينوار تلك الروح التي احست بالخطى تتجه بها صوب طبيعة القرى والتحدث الى سرواتها ، لقد عشق أحايين الجنوب واوقاتها ، في ـ تاماريس سور مير ـ أو في ـ لاڤاندو ـ « الشمس ترضعنا درها وتلحفنا ، وان جزءا من شمسنا يرقد هنا في الراس » لقد كتب ذلك مرة الى دوراند رول . وها هي الشفافية والالوان الرائقة تتماوج ثانية على اللوحات على نحو غريب ، وحيثما يجد جديد في فنه فهناك انجاز لاعمق الفة ووئام بين الطبيعة وشخوص لوحاته .

وها هي ذي المجلات والصحف صارت تنشغل وتتسلى بجوانب منه ، فأندريه ميليريو رسم صورة شخصية له في صحيفة ـ ل آرت دانس ليس دولتس موندس المؤرخة في ٣١ كانون الثاني ١٨٩١ . وكتب البرت في ـ مركيوردي فرانس ـ قاضيا على الفنان بما يشبه الحكم « برغم قناعته المطلقة بعبث ولا جدوى الحياة والنساء والعالم باجمعه فانه لحد الان يبجل الخيال تبجيلا » .

وفي مايس سنة ١٨٩٢ افتتح دوراند رول المعرض

الشخصي لرينوار مزينا اياه بمئة وعشر لوحات له ضمن قائمة في سجل اعده آرسين الكسندر ، وهذا هو النجاح المتفرد . تلك اللوحات تعوم وسط اضواء مشعة لقرى الجنوب او على السواحل ، تلك الرحلة اللونية بدا فيها رينوار الرسم لسلسلة من الصبايا يستحممن في الحقول، وكذلك مشاهد الطبيعة ، وأزهار وفاكهة ، وفي باريس انجز سلسلة من مشاهد عائلته ، تبدو فيها جبريل ، جين المولود الثاني المولود في ١٨٩٤ ، واطفاله او شبان ، اصدقاؤه ، أو زوجات اصدقائه الذين يزورونه في منزله في باريس أو في ـ اسويس ، وكانت لوحة ـ عائلة الفنان من بين قروع لوحاته .

الحدائق ومشـــارف الريف لمنطقة برنيڤـــال ولوڤيسينس كانت تمتلك أوضاعا يعمها شذى الدفء حيث المستحمات يتألقن ، مضطجعات أو متجولات ، فقد واصل رينوار استخدامه الخطوط الكفافية لاعطـــاء الشخوص حجوما في اللوحة ، كما أوضح متأملا ، ولكن هذه الخطوط ليست الا الخطوط المتدرجة البطيئـــة ، خطوط فرشاة جريئة متدرجة تكون عـــادة من اللون الرصاصي المائل الى الحمرة . التي تكون تخطيطـــات الشخصيات والايماءات ، مع الوان مشوبة مخففة . ان رينوار يجعل جوهر اللوحة يترفق بهدوء على قطعة القنب كما لو انه يتعامل مع الوان مائية ، حيث تتعاقد وتتفاعل تلك الالوان احدها بالاخر ليتفجر شيء جديد ، ذلك الشيء الذي يلقي على روحك السلام من قبل ان تدرك ما يعنيه ذلك الهيكل ، وبعد ذلك فانه استعمل الوانا نقية لم تخلط بيده على الملونة ، الاخضر الغامق ، الازرق الفضي . والبرتقالي ، والاحمر المتوهج ، وقد يســـتعمل الابيض النقي ، او الاسود العاجي .

وللمرة الثانية استخدم لونا ذهبيا حيا لينا ونقاطا من الاحمر الذهبي والابيض في سلسلة لوحاته ـ جبريل جميلة بمجوهراتها ، جبريل وزهرة ، صبية تمشـــط شعرها ، منام أو دالسيك ، ـ وفي ١٩١٥ ـ ١٩١٧ ظهرت لوحات عدة اخرى توحي بمدى ادراكه للون ، او كأنها قوة حادقة مازالت مفعمة بالحياة ، اكتسبها رينوار خلال سنواته المفعمة بالنضج والخصب والانتاج ، تلك القوة هي غزارة الانتاج التي جرفته على مدى حياته ، برغم شلله وعجزه استمر معينا لا ينضب من غير نظريات تنظر هـــذا السيل العرم للفن غير المنقطع من اللوحات . والان فان رينوار لا يصل الى الشخصية المتفردة لما يريد رسمه وحسب ولكنه يمتلك ويتحسس جرس الطبيعة الشامل. يقول : « انا حقا انظر الى العارية . ولكن هناك ما لا يحصى له عدد من الالوان والخفايا الرهيفة الحادة » .

في سن الستين وبرغم انه في احضان مرضه لكنـــه غالبا ما كان يكرس نفســـه للنحت ، وبكلتا يديـــه قـــام بعمل جدارية وبعمل تمثال نصفي لكلود ، ابنه الاصغر ،

وفي سنوات متأخرة وبمساعدة النحات الشاب ريشـــارد جيونو انجز ـ المرأة المستحمة ـ و ـ المنتصرة ڤينوس ـ ١٩١٥ ـ ١٩١٦ ، وأنجز كذلك نحتا بارزا ـ محاكمـــة باريس ـ . وفي كل تلك الاعمال المذكورة آنفا اعطى المادة التي تعامل معها طبيعة الليونة والنبض ، تماما كما تعامل مع لوحاته .

وحتى في ذلك الانحراف الجلي في بعض لوحاته حيث تتجمع الاحياء النباتية بعيدة ، وحيث الاجزاء الطريـــة للزهور التي تصير شرائط وخطوطا ، وحيث لحم اجساد المستحمات تتلاطم وتتماوج وتطفح لتنفجر خارج حدود اللوحة ، في ذلك كله فان ما يظل لصيقا بالذهن فلا يحصره وصف ولا يدانيه مشابه هو ذلك الهاجس والاحســـاس بطبيعة الاشياء وجرسها مما لا يبلغه الا الفنان وحده ، ذلك هو رينوار قديما ومعاصرا مشابها لمونيه او مختلفا عنه [ آخر منتم من مجموعة الاصدقاء الذي مازال يعمل بنشاط في جيفرني ] ظل وراء قصد ، لاهثا في لوحاته ليعبر عن التدفق المباشر للحياة نفسها . قال : « مهمة الفن الاخيرة الى يأخذ بتلابيبك ، يطويك في مظروف ، يحملك بعيدا » .

في كل ذلك الذي قال به رينوار وكتب عنه في تلك السنوات الاخيرة تتوطد اكثر من صلة وعلاقة مستديمة باساتذته الكبار واساطين الفن الكلاسي . ومع ذلك فمن الجدير ان نتذكر لا حماسة المكشوف والاستثنائي للوحاته في أعاظم المتاحف . ولكن مواقفه الجدلية هو ومونيـــه وسيزان وديجا ، تلك المواقف التي كان داعيا فيها لمـــا يحتله من مكانة خلال العقد الاخير من القرن التاســـع عشر ، وفي تلك السنوات المبكرة من قرننا الحالي ، حيث الامتلاء والتدفق بالحركات والنظريات الجديدة والتجارب العقلانية المبتكرة من التركيبية الى التكعيبية ، لقد ظهرت اسماء خلدها التاريخ ومدارس ، وثورات ارضنا المهتزة التي بدت لرينوار كأنها لا تمتلك جوهرها ، لقد تفاعل مع التقاليد ولم ينظر اليها قوالب متحجرة ، ولا يظنن احد انه كان عبدا لها يوما ما ، او انه استعبده الماضي ، وعلى العكس فقد بعث الحياة وحرك الاحاسيس والمشاعر ونفاذ البصيرة لدى معاصريه ، وايقظ في معاصريه ذكاء ونفاذ بصيرة الماضي بكل ثقله ودعاهم الى استلهامه .

ان الثروة الفنية اللامتناهية التي نماها خلال حياته العملية سلمها بكل امانة الى فطاحل آخرين امثـــال ـ ماتيس ، بونارد ـ وها هي ذي بصماته جلية نيرة عليهم يعرفها من القى نظرة على نتاجهم .

ان انجازات رينوار هي الاعظم حينما يضع المرء في الاعتبار كيف ان كل شظية في لوحته استطاعت ان تكون معلما من نور على ادق حقائق الحياة البشرية ، لقـــد امتلك الهبة السرمدية كما اطلقها مارسيل بروســـت في ايقافه الزمن في لحظة نيرة على نحو متفرد .

# الاخر الأب

■ عبدالحكيم قاسم

هذا القطار يستلب شوكت ، وهزيمه الرتيب الوحشي يتدفق في عروقه ، ينبض جسده مع نبضات القلب الفولاذي الهائل ، يمتلىء كبرياء وحزنا ، ينظر محاذرا متخوفا الى العيال الباعة الذين يتقافزون بصناديق بضاعتهم بين مقاعد الركاب ، والى رجال نحيلين في ثياب رثة لهم عيون الحدءات ومناقيرها ، والى نساء لحيحات وسخات ينادين على فاكهتهن العطنة نائحات في شراسة ، والى ماسحيْ الاحذية الذين يصفقون بالفرش على صناديقهم الزرية ، تلك زفة كفار تضج بالعدوان والقبح بلا قراءة او وقار ، لاتني تتفلت بين المقاعد، والركاب على الجانبين ينظرون بخوف ، الحشرجات المريعة الملهوجة محتوم ان تندحر تحت هزيم هذا القطار الجليل .

يصرف شوكت عينيه الى الشباك محاذرا ان يؤرق استسلام روحه لتسلط الصخب المكتسح ، أعمدة التليفون تنسحب مسرعة واحدا وراء الآخر ، وتلك الترعة الصغيرة تنقطع أنفاسها للحاق بالقطار الماضي في عزم ، يبتسم لها شوكت في قلبه ،وجهها تغطيه سحب من نبات البشنين والياسنت ، وبين آن وآخر تنبثق زهرة بيضاء في ركام الخمنار ، يتمسسها شوكت من البعد بعينيه ، يعرفها ريانة ناعمة الوجنات .

حافة الحقول تدور حول نقطة ثابتة غائرة في الافق، جميزات وشجرات سنط جوائم على شطوط أخاديد الترع المتعرجة عبر امتداد الحقول ، وهنا وهناك رجل او بهيمة ينظرون الى القطار المنطلق وهم مثقلون بالفوت ومذلة القعود ، تتعلق عيونهم به لحظة .. ثم يئوبون الى دأبهم الوئيد .

ويريد شوكت ان يستجلي تلك النقطة الثابتة التي تدور حولها كل الاشياء ، ويحذر أنها ربما تكون في قعر بحر الصمت هذا المعلقة فوقه الشمس ، وان صلصلة احشاء القطار الفولاذية انما هى دوران حذو الحافة ، والهزيم المدوي تربطه الى الصمت المطلق أحبال يراها قلبه ، يدوخ فهمه لغرابة هذه القرابة المحكمة ، ... يئـوب .

المنديل الازرق معصوب على جبين أمه الابيض الناصع المتورد ، يتمنى ان تحضنه ، وان يضع باطن أنامله يتحسس نبالة هذا الجبين ، وهذين الحاجبين الشقراوين القليلي الشعر ، وأنفها الرقيق المستقيم ، يتمنى ، لكن امه لا تفعل ، وزمة فمها لا تنفرج ، وتلك الخطوط الدقيقة تشع حول الشفتين القاتمتين وتغيب في الزغب الاشقر على بياض خديها وذقنها .

عبر الشباك تسبح عيناها بعيدا في الافق ، يستحي شوكت من احساسه المرير بالغربة والوحشة ، ينكس بصره ، يتأمل كفي امه الكبيرين واصابعها القوية ، تضم جودت الرضيع في لفائفه الكثيرة ، يرى أذن الصغير ووجنته وانفه وعينه المغمضة وشعره الاسمر الملتصق بجبينه ، ما اسعد ان يكون الواحد طفلا صغيرا محضونا ملفوفا .

يعرف شوكت ان ثمة في حياته يوما بعيدا كان فيه طفلا ملفوفا محضونا ، وان هذا اليوم كان جميلا ، وانه ما تزال تحكى عنه الحكايات ، عن الكلمات المتموجة الاولى ، عن رمد العينين ووجع البطن وتردد امه به على الحكماء ، ينصت شوكت لهذه الحكايات خانق القلب ، حكايات ما تلبث ان تنفض ويقوم الناس الى شغل الدار وهموم المعاش .

لكن شوكت لا ينس ، تلقي به الحركة الدائبة الى ركن مقص ، يتأمل أمه تعمل في الدار بكل عزم ، رنين الحكايات في قلبه مايزال ، يريد ان يصطاد عيني أمه ، يبحث في أغوارهما البعيدة عن طفولته ، عن تلك النقطة الثابتة التي يدور حولها قلبه دورة كئيبة موحشة .

شهرت التي ماتزال من الفطام تنام على حجر أخته لابيه مبروكة ، تمص في رتابة سبابتها المطوية ، مبروكة تهدهدها كل آن بحركة آلية من فخذها بلا كثير اهتمام . لكنها لا تفغل عما حولها ، ترقبه بعيني دجاجة خائفة . وان كانت على خوفها البادي لا تنس فرحتها بمنديلها الزهري المثقل بالترتر ، المربوط في عقدة كبيرة على شعر مقصوص ، ولا تنس زهوها بقرطها الذهبي . تتلفت في عجب ، عيناها بنيتان كبيرتان في وجه اسمر شاحب .

شوكت ينظر لها متعجبا ، يربطه بها التعلق والمهابة، مسحور بها دائما ، مندهش لا تسفر دهشته عن فهم ، في الاول كانت تقض سحابة يومها في الحقل مع أخيه الاكبر لا تئوب الا في المساء ، يرقب شوكت عودتها في قلق ، يطير فرحا اذا رآها ، يقضيان المساء يلعبان في الدار او في الشارع، لاتنفد اغانيها ولاتنقضي تفانينها ولا تغلب حيلها ... الان حاشها الاب عن السروح وكرسها لرعاية شهرت المفطومة ، والان يتبعها شوكت كظلها ، وهي تحمل المفطومة غافلة عنها كأنما الطفلة جزء منها ، تغني وتزعق ، تلعب وتجري في كل اتجاه ، وكل آن تلتفت الى شوكت :

ـ تعالي ... !

يهز راسه مؤكدا ويجري لاحقابها .

وقد غضبت عليه مرة وهما يلعبان ، ولم يتحقق ماذا كانت جريرته ، وهي لم تقل له شيئا ، لكنه رآها تنتصب فجأة واقفة ، ساقاها رفيعتان سوداوان مفروستان في الارض ، تحمل شهرت على ذراع وذراعها الاخرى حرة تلوح بها في كل صوب ، او تبسط كفها على خاصرتها ملقية كتفيها الى الوراء ووجهها مكفهر غضبا :

ـ اتباهيني بانك ابيض وانا سمراء .. !!؟

ولم يفهم شوكت شيئا ، مباهاتها لم تخطر له على بال ، لكنه يبهره انها تتكلم كالكبار ، وحتى في الكبار لم يسمع شوكت احدا يقول هذه الكلمات العجيبة :

ـ اتباهيني بهذا .. ؟ مباهاتك مردودة عليك ... الجير بالاكوام والفلفل بالميزان .. !!

ونسي شوكت حتى خوفه منها ، انشغل عقله بحل طلاسم كلماتها وملاحقة حركات قدها العفريت ، موصولة به شهرت المفطومة تروح وتجيء معه ، وذيل منديل راسها يطير خافقا وملامحها تتراقص في وجهها المكفهر :

ـ اعرف اذا لم تكن تعرف ... نحن سمر ... السمار لنا .. والبياض عار علينا .. !!

وقبض على قلب شوكت خوف من هذا الاعلان الحاسم . لم يفهم شيئا كثيرا لكنه كره أن ينبذ ، ان ينفي ، كره تلك الشقرة في شعره ، وأن يكون توحده مع عالم أبيه واعمامه واخيه الاكبر هكذا غير واضح ، تمنى لو كان اسمر اجعد ، وتمنى لو كانت زوجة ابيه هي امه ، وان يكبر ويلبس جلباب الفلاحين ويحمل الفأس على كتفه رجلا هائل الساعدين .

لو كانت أم مبروكة هي امه ، وان ينام عندهم ، زوجة ابيه ارفق به على اي حال ، وهي تحضنه كثيرا وتقبله ، لكنه يجد قبلاتها لزجة ، وبين جسده وجسدها يبقى حائل رقيق من الغربة لا يذيبه الاحتضان ، ولقد نسيت مبروكة زعلها فجأة وأكبت على عالمها الصغير ، البيت الرسوم على الارض ، عرائس الطين وادوات الطبيخ ، تلعب وتغني في انخراط كأنما لم يحدث شيء ، أما شوكت فانه كانت تعذبه الحيرة .

يكره شقيقته الصغيرة حكمت الجالسة بجواره على المقعد ، فهي سمجة وبليدة ، ويكره بشكل خاص جوربها المتدلي على صندلها في غباء ، رفس رجلها المدلاة المتأرجحة والبنت لوت شفتيها وامتلأت عيناها بالدموع ، ثم انفجرت في بكاء لا يمكن لضجة القطار أن تخفيه ، والام رمقت شوكت معاتبة :

ـ لا تترك اختك لحظة دون أن تؤذيها .. !

وهو رد معاندا :

ـ انها توسخ جلبابي بصندلها يا امي .. !

وردت الام متوسلة :

ـ هل ندخل على جدك وجدتك بالنكد في ايدينا .!!؟

قالت هذا وهي تشد البنت تجلسها الى جوارها ، وبقي شوكت لوحده على المقعد ، يداري كسوفه امام عيني امه بالتلفت ، او ارجحة رجليه ، او تأمل كفيه ، ستكونان مليئتين بالنكد اذا دخل على جديه ، عبس ، كيف يكون ذلك ، خلف .

ثم شرد ، عاد يستلبه صخب القطار ، وظل هكذا معلق القلب ، ثم اصبح الصوت عميقا مجوف الاصداء ، ادرك دخول القطار على الكوبري ، وقف في الشباك يرى البحر والقلاع البيضاء على البعد ، ثم صف الشجرات المقصوصة في الشارع الطويل على الشاطيء ، وصف العمائر الكبيرة ، والناس الكثيرين ، ثم يدخل القطار مجتاحا يمر مسرعا قويا على صفوف الوجوه الخائفة الملتاعة المتوثبة على رصيف المحطة .

وقف القطار وحصل هياج عظيم ، الراكبون يهجمون على الابواب والشبابيك ، والنازلون يتملصون محاولين الخروج من الفتحات المسدودة بهذه الاجساد ، الكل يصرخ ويزعق ويشتم ، الكل يحمل صررا وقففا وسلالا ،

والباعة يجرون ببضاعتهم كأنما شبت في ذيول جلابيبهم النار ، والمتسولون يعرضون عاهاتهم ويدعون ويتوسلون بالاولياء ، وشوكت مذعورا لا يجد في قلب هذا الهول بائع الحلوى ، واذا يجده تتكلبش عليه عيناه ، لكنه يعـــود ينفلت منه غائرا في قلب الزحمة ، ما يراه مرة أخرى حتى يصرخ :

ـ ها هو يا أمي . . . !

ورمقته الام معاتبة اسيفة :

ـ لا تصرخ هكذا كأنك لم تر الحلوى في حياتك . . !

ثم انها أخرجت صرة نقودها ، والرجل لف الحلوى وخطف القرش وطار يصيح مناديا على حلواه .

يمضغ شوكت ويتمطق في استمتاع سارق ســرق ولم يضبطه الخفر ، مسرة دهشة مستهترة تلف قلبه ، يرمق مبروكة ، انها ملوله أو هي دهشة ، تمضغ في رتابة، يلقي برأسه الى الوراء يطوح رجليه خجلا ، يريد أن يداري ولعه الشديد بهذه الحلوى .

القطار يتحرك بحمله ، الناس مبعثرون على الرصيف يولون ظهورهم ويمضون نازلين ، أو تتعلق ابصـــارهم بناسهم المسافرين يلوحون لهم من الشبابيك ، والراكبون قد تفرقوا على المقاعد في العربة ، يتأملهم شوكت ، في أفواههم بقايا شتائم غاضبة تختلط بضحكات انتصار ، فالواحد منهم في النهاية قد ركب ، وقد وجد مقعـــدا خاليا ، لكن ثمة هنا وهناك من يسأل ملهوفا على العيال ، أو على القفف والصرر والسلال ، وبين صفي المقاعد يتدفق سيل الباعة والمتسولين وماسحي الاحذية ، ويختلـــط النداء على البضاعة بالتوسل بالاولياء بخبطات الفرش على صناديق الورنيش ، شوكت يراقب كل هذا ، في فمه طعم الحلوى وفي قلبه تتصاعد سرعة القطار رويدا . . رويدا .

فانه حينما يأكل هذه القطعة من الحلوى على هذه المحطة يكون قد قارب على الولوج في عالم بيت جـــده الغريب ، ولقد بدأ يسمع لكنات الالسن واختلاف ملامح وجوه الناس وسيرتهم في الوان الطواقي ، وتوسيع فتحات صدور الجلابيب وتدلية الاكمام ، ويضج الضحك في قلبه اذا يصطاد سمعه كلمة تبين فيها المغايرة بين كلام الناس

هنا وفي قريتهم .

يرتجف من بهجة الارتحال ، لكن وجه امه لا تستريح فيه أبدا زمة الغم ولا تتوانى فيه العينان عن التحـــديق الحازم المتسائل ، يترتب متعبدا ، كل خلية في كيانه قلب نابض بالحب ، حتى يرى في الجبين النبيل رقراق سرور خفي ، يهز رجليه فرحا ، يضحك ضاما يديه في حجره .

يرفع بصره صوب مبروكة ، عيناها البنيتـــان الواسعتان فيهما شيء من الانصراف أو الاستنكاف ، تنظر اليه كأنها مفارقة ، تباعد بينها وبين فرحته بعالم جده هذا ، تضبطه بخلاسيته وعدم نقاء انتمائه ، بنت الاب هذه التي لا ترحم ولا تحاول أن تفهم ، ربما كان أحسن لو انها لم تأت معهم ، تنغص عليه سروره ، ينقبض قلبه وتركبه الكآبة .

ينظر من الشباك يعرف ملامح الطريق اقتراب قرية جده لامه ، ويدرك في قلبه تخلخل سرعة القطار ، يقبض على قلبه الخوف ، تهض الام حاملة جودت الرضيع ، تنهض مبروكة حاملة شهرت المفطومة ، تتجه الى الطرقة بين صفي المقاعد دون أن تنظر الى شوكت ، ويكـــون شوكت في آخر صفهم وفي يده أخته حكمت ، يســيطر على داخله الصمت ، وعلى ما حوله رغم الضجة ، شيء ما في قلوب المسافرين ، شيء صغير مرتعد وخائف ، فما أحد يدري ما الذي يختبىء في آخر السكة .

كان شوكت في الفترة الاخيرة يتفكر كثيرا في بطن امه الهائلة من الحبل ، وذلك العذاب في عينيها ، وكدحها في وسط الدار وهي مثقلة بحملها لاهثة ، يتفكر في هذا وهو يلعب وحده أمام باب الدار ، يصيبه القلق على امه. يريد أن يعود لكنه يحجم وينقبض قلبه ، ففي دارهم لا ينفض العراك ابدا بين أمه وزوجة أبيه او زوجة أخيه ، وسط الدار ، تحمل الكناسة الى الزريبة ، تطعم الفراريج يتعادون بشراسة وضراوة من الصبح حتى الليل ، يطل شوكت من الباب المفتوح على وسعه ، يرى امة تكنس وفي كل هذا لا تكف عن العراك الشرس وهي قائمة بحملها الثقيل في الباحة ، زوجة ابيه وزوجة أخيه كل على عتبة غرفتها يبادلنا الزعيق بمرارة واحن ، يلوحن في وجهها بأيديهن ، يصفقن بالكفوف ويضربن الارض بالاقدام ، وأم شوكت تذود عن نفسها بضراوة واصرار ، يظل شـــوكت يتأمل هذا المشهد حتى تتعب عيناه ، ويغلف المرئيات ضباب ، كأنه يحلم ، وكأنما يرى رقصا غريبا أو مناحـــة عظيمة ، وهناك موت وقبور فاغرة الافواه مظلمة الحنايا ، ويرى شعورا مهوشة ووجوها مخموشة ، يدرك انــــه يضحك من الرعب ، يمضي مبتعدا عن الدار ، يحدق في المرئيات من حوله كأنما أفاق من نوم طويل .

تحت النخلات في الجرف الذي تطل عليه شـرفة الدوار لا يجد أحدا ، الناس الان في الغيط ، كذلك العيال وان كان الكبار منهم في الكتاب أو في المدرسة ، لا يحزنه هذا كثيرا ، يستطيع أن يلعب وحده ، من الخير أن عمه واخاه في الغيط ، مبروكة مع الاخ الكبير تساعده ، وعندما تعود تحكي أن ذلك كان رائعا ، لكنه لا يريد أن يكون معهما ، من الخير أن العم والاخ الكبير ليسا هنا الان ، يبرطع وحده تحت النخلات مسرورا ، يتقافز هنا وهناك ، لكن الملل يلحقه سريعا ، يمضي حاجلا غير عارف مـــاذا يصنع ، يمر امام شرفة الدوار ، لا أحد يجلس فيـــه الان .

الاب مسافر . هو دائما على سفر . يلبس جلبابه الكشميري الكبير . وعمامته الشاهقة ، ويضع عباءته مطوية على كتفه ، ويعلق مظلته على ساعده الايسر مضموما الى قلبه ، ويتخذ عصاه . يتجهم وجهه . وتطير عيناه تطلان على الابعاد ويمضي ، يخلف شوكت وحيدا مكسورا يجمع شمل نفسه ، يمضي الى أمه . يتلكأ في الاركان . يأمل أن يصطاد التفات عينيها . اهتمامها . فالاب اذا عاد يزعق ، يحكي متوثبا في مطرحه عما رأى وشاهد ولا يأبه لشوكت الا قليلا .

يرى زوجة جده جالسة أمام باب دار أعمامه وحولها العمات وزوجات الاعمام ، يجري ماضيا نحوهن . واذ يقترب منهن ينظرن له بعيون غير ودودة . ينكسف ويخاف منهن ، لكنه يواصل مضيه نحوهن ، لا تنادين عليه ، يجلس بعيدا ، يصطنع أنه يلعب بشيء في الارض وانه لاه عنهن ، لكنه في الحقيقة ينصت لهن ويراقب حركاتهن ويدرك أنهن يتكلمن عنه ، يشتمن أمه ويعبن عليها بالغمزات والضحكات . يصيبه الخوف . يقوم متسللا ، لا يستبقينه ولا ينظرن أين يمضي . يحس كلماتهن في ظهره ، تكبس على قلبه غيوم الكآبة .

يمضي بقلبه الثقيل في صدره . الاشياء أعوص من ان يصورها في كلمات . يحجل . يتقافز . يمضي يدب في ارجاء دار أعمامه الشاسعة ، من الخير ان الجدة والنسوان قد تكأكأن الان أمام باب الدار ينشدن طراوة العصر بعد انكسار الظل ، ويخلين بينه وبين هذه الدار التي تملأ قلبه حبا ورهبة .

هذه الغرفة كانت للجد المرحوم ، كان رجلا صالحا ، وكان يقرأ فيها طول الليل قرآنا . وكان في خدمته نفر من الجن الصالحين ، هكذا تروى مبروكة عن بخيته ، وهي امرأة سوداء كانت جارية للخدمة في هذه الدار في الزمن القديم ، وهي تعيش الان عند ابنها في القرية البعيدة تلو الترعة الكبيرة ، وهي تأتي كل حين ، وتحل على الدار ضيفة اياما ثم تعود الى ابنها برزق من الحبوب والخلقان ، وتقول مبروكة أن بخيته بفصي عينيها السوداوين — ترى ما لا يراه الناس من خلق الله .

ويمتلىء قلب شوكت ضحكا اذ يتذكر بخيته وضيقها — ربما — بحبس المراحيض ، وايثارها أن تفك حصر نفسها في زريبة البهائم ، ها هنا ، وتلصص العيال عليها ، يريدون ان يروا عجيزتها السوداء كخشبة محروقة ، ثم اذا تنهرهم فروا يتقافزون ضاحكين لكن شوكت يكف نفسه عن الضحك ، فالجن الصالحون مازالوا يعمرون غرفة الجد الكبير ، وربما عصفوا به لو رأوا اجتراءه على أثيرتهم بخيته .

يطل شوكت من باب الغرفة الموارب على جوفها المعتم الرطيب وتملأ خيشومه رائحتها العطنة ، ينسحب متراجعا رهبة وانقباضا . انها غرفة مبروكة . مجعولة لولادة الحبالى وتحريض المرض ، لا يدري ، ربما تكون البركة شيئا معتما رطبا عطن الرائحة .

لكن الغرفة الاخرى فيها ركن غير مأمون ، ربما لانه واقع لصق زريبة البهائم ، والكفرة من الجن يسكنون مباءات الوسخ ، ويولعون بما تعافه النفس ، وبايقاع الشر بالخلق هكذا تهمس مبروكة لهم في الاماسي ، مخافتة ان يسمعوها . وعليها فلا ينام أحد في هذه الغرفة ، انما يخزن فيها تبن البهائم والمحراث القديم المكسور ، وبقايا نورج . وفيها كذلك تلك القنينة الكبيرة المتسخة ، المسدودة بقولحة قديمة ، مملوءة بزيت أخضر مخصوص لقراع الرؤوس . ارتعب منها شوكت ، فان أمه حذرته أن يلمسها . وقالت ان أنفاسا نجسه تخرج منها . تحمل القراع لرأسه ان هو اقترب منها . ساعتها استعاذت زوجة أبيه من الشيطان وقالت ان القراع قسمة ونصيب لكن أم شوكت لم تأبه لكلامها واكدت على شوكت تحذيرها .

في الركن الاخر من الدار فرنان كبيران وكوانيه هائلة . تحكي الحكايات أنه ها هنا خبزت الزواويد للاسفار ولموالد الشيوخ ، وانه على هذه الكوانين طبخ طبيخ اللحم في ليالي الافراح والمآتم . شوكت لم ير شيئا ودار أعمامه يستخدمون الان فرنا واحد . وربما تسكن الاخر العفاريت . لا يدري . انما السقف والحيطان مسودة من سناج قديم . والعريشة عامرة بأعشاش عصافير لا تكف عن الصوصوة والتقافز . صخب عظيم ، لكنه كان في جوفه صمت محكم ، كأنما يراه شوكت في الزوايا والاركان .

وفيما تحكي مبروكة . أن العم الاصغر نصب مرة سلما وظل يجوس في العريشة بيديه باحثا عن اعشاش العصافير الهاجعة في غبش المساء ، وهنا على ظهر هذا الفرن كانت مبروكة وعيال آخرون يتحسسون ظهر الفرن بحثا عن عصافير تسقط من الاعشاش مصوصوة ، وتقول مبروكة يدها الباحثة قبضت على ثعبان تكورت بطنه بعصفورة كان قد ابتلعها .

يتسلل شوكت متحذرا صموتا لا تخطىء عينه حصاة . في جولاته الكثيرة في هذه الدار يجد دائما شيئا ما ، جلدة أو خرقة أو حديدة . يظل يقلب الشيء في يده وفي عقله حتى يجد له نسبا الى صورة يتصورها ، أو الى حكاية يكون قد سمعها .

هذه الخرقة التي تصلبت بالرطوبة والوسخ ما هي الا بقية معطف مما يتخذه الافندية . ولابد انها كانت لاحد الاعمام أيام كانوا يروحون الى المدرسة . لقد سمع عن هذه الحكايات الحزينة . وكيف ان الجد ارسلهم جميعا الى المدرسة ، وان الحمير سافرت كل يوم سوق تحمل لهم في المدينة الزاد والزواد ، لكن أحدا منهم

لم يفلح في قراءة كلمة . كروا الى القرية راجعين . خلعوا المعاطف ولاحذية ، القوا بها بعيدا واخذوا بمقاود البهائم وسرحوا الى الغيط .

وان شوكت لا يفهم ، ولا يعرف كيف يصدق ، وانه ليحدق في عيون الاعمام فلا يجد غير القساوة والمرارة والكراهية العميقة . يعييه العماء لكنه لا يكف فضوله الملح ، والاعمام هكذا لا يتغيرون ، واذا حكى طرف من حكايتهم هذه وهم شهود لا ترف في وجوههم الصلدة رفة حنين للذكرى ، يعود شوكت خائبا كسيفا ، فهو لا يدري ماذا .. وكيف ؟ .

ينخرط في تنقيبه الدؤوب في الحنايا والاركان . هذه حديدة تراكم عليها الصدا . يعالجها بين يديه اياما واياما حتى اذا ما يئس سأل الام فقالت له انها لجام فرس . فرح ، ادرك انه يمسك بيده كسرة من جسد حكاية من الحكايات الكثيرة التي سمعها عن خيل كانت للجد ، بل وللأب ايضا . واذا كان قد وجد ايضا هيكلا عريان لسرج من سروج الخيل ، واذا كان قد زودحديدة اللجام بما وقعت عليه يده من حبال ، فقد تسلل بهذا كله الى زريبتهم .

حمارتهم السمراء الكبيرة واقفة هناك ، في صمت الزريبة ، كئيبة بالتوحد والهرم ، مستسلمة لذبابات تلغ بنهم في مآقيها وفي جروح ظهرها . مسح رقبتها بحنان وهي اطلقت تنهيدة طويلة . تردد قليلا ، لكنه القى بهيكل السرج على ظهرها . بحر هذا الظهر بالغ الطول مسلوخ مجروح من عناد الشغل وكرب الاحمال . تنغص سرور شوكت اكثر ، لكنه واصل محاولته . القم الحمارة حديدة اللجام . نط ركب وجذب بيده حبل اللجام . بهجته يشوبها التأثم ، لكنه يجذب اللجام بشدة . الحمارة مستسلمة واذناها الكبيرتان مترهلتان والذباب مهتاج يطن حول عينيها . نزل شوكت من على ظهرها خزيان. اخذ اشياءه وخرج .

ربط هيكل السرج على كرسي دون مسند مما يوضع تحت صينية العشاء ، نجدة ببقايا حرام واحبه كثيرا . كا يمتطيه ويهتز به مائلا الى الامام والى الخلف وهو يطلق صيحات فارس مهول يطير به الحصان قافزا فوق العوائق ، وامه لاهية عنه عاكفة على ماكينة خياطتها . مل الكرسي الحصان بعد ذلك ولم يعد يعيره اهتماما .

لا يوجد في الدنيا اكبر من دراهم الا دار اعمامه هذه الهائلة ، ينطلق فيها في كل صوب ، يحجل في فنائها الواسع حتى يدركه الملل ، يتجه الى السلم الصاعد الى السطوح . عند الانحناءة يوجد ركن الزير . صامت رطب مبلول والقطرات تتجمع عند القن رائقة . تثقل حتى تسقط في بركة صغيرة تحته .. طم .. طم .. طم ، وشوكت يرقب منسحبا يتراجع الى الوراء بظهره حتى تلمس كفه سياج السلم .

وبعد بضع درجات يكون المرحاض ، تحاصر شوكت الرائحة الرطبة النتنة ، يتلمس نعومة خشب السياج صاعدا الى اعلى . الشمس منصوبة على تلك الباحة امام الغرف . يتصور شوكت كأنه من تحت هذه الشمس المتقدة تئن عروق الخشب واعواد الحطب وذلك الصندوق الخشبي القديم الكبير .

في هذا الصندوق بقايا زوجة الجد التي ماتت في الزمن القديم . كانت صالحة سرها باتع . احبها الجد وبنى لها قبة ، وهذه بقاياها في هذا الصندوق . لا يجرؤ احد على استباحة حرمته ، ويحذرون من ذلك كل التحذير . لكن مبروكة تنقض عليه مثل حداة . تختلس منه قطعة قماش ملونة تصنع منها ثوبا لعروستها . تقول تفعل وتفر مسرعة قبل ما تلحقها الجن حارسة الصندوق فتعطبها بلمسة . شوكت لا يجترىء على الاقتراب ، يعبر مسرعا .

يعبر من سطح بيت اعمامه الى سطح الدوار . المنور محاط بسياج متخلع مائل . يلمسه محاذرا يطل على اسفل ، يتخيل انه يسمع اختلاط اصوات الرجال ، ويميز صوت ابيه ، يضحك . الباحة بين الغرف مسقوفة ومن الشبابيك تهب طراوة . هنا تجلس امه احيانا على ماكينة خياطتها ، تخيط لنفسها او للعيال واحيانا تخيط بالاجرة ومن هذه القروش تستطيعان تؤثره احيانا بحبه فاكهة او قطعة من العجوة . هي الان مثقلة بالحبل لا تجلس الى ماكينة الخياطة . غرفتها الان مغلقة لا تتخلى عن مفتاحها ابدا .

قفز نازلا الى سطح دارهم الاوطأمن سطح الدوار. يتحسس سكته بين مخازن الفلال وجرار الجبن القديم، يعرف اصابع امه على السدارات وبصماتها على باب خزانة اللبن . تأتي الى هنا كل يوم . تضرب القشدة في برام الفخار . يجلس قبالتها كقط . كل آن تمد له اصبعها يلحس ما عليه من قشدة . ضحك وطار نازلا من على السلم الى وسط دارهم .

لكن قلبه انقبض ، فالعراك مازال دائرا . جو الدار عابق بالشر ، والزعيق فيه غل واحن يصك القلب . كأن العصافير في العريشة تفر مذعورة ، والحمامات في البناني تطل صامته والدجاجات تنكش بعيدا في الارض غير مدركة شيئا ، يتسلل جنب الحيطان لا احد يمس به . يتطلع الى وجه امه ازرق مسودا ، لكنها تنافحعن نفسها بتصميم . يكاد يبكي فهو جائع . يلقي نظره على امه ويمضي .

خرج شوكت امام باب الدار . راى وسمع الضجة العارمة تحت النخلات في الجرف الذي تطل عليه شرفة

الدوار . عرف انه لابد ان يذهب . مسلوبا مثل شاة ضربها الذئب في أم راسها بنابه تتبعه مخبولة مترنحة حيثما ذهب . مشى ناحية الضجة ثقيل الخطوات غائض الشعور لايرمش له جفن .

كان العم الاصغر والاخ الاكبر وجمع كبير من رفاقهما قد تحلقوا حول كلبين يتعاركان ، أحدهما يفتك بالآخر فتكا شنيعا ، وهذا يعول كانه رجل مجروح . حينما يزوغ من النزال تضيق عليه حلقة الجدعان محكمة لا تدع له مهربا . يهجم عليه العم يحمله ويطرحه على الكلب الاخر يشبع فيه عضا وتمزيقا وهو يعول عويلا موجعا . الجدعان محمرو الوجوه مخلوعو الطواقي مشعثو الشعر مجنونون بسرور شرس . يكاد الكلب يموت ، حينئذ يرفسه العم بلا رحمة . يتركه يجرى والكلب الاخر يلاحقه ينشب انيابه في ظهره .

ومش العم لاهث الانفاس منكوش الشعر مجدور الوجه محمر الجفون يعرج بعرق النساء وحواليه وخلفه الجدعان . ما ان وقعت عيناه على عيني شوكت حتى صرخ به :

ـ تعال يا ولدْ .. !

انهار شوكت تماما حتى ما عاد قادرا أن يقيم قامته . اسرع الجدعان يتحلقون حوله يضحكون يزعقون يضربون الارض بأقدامهم يستعجلون السرور . أشار العم لولد ريفي في حجم شوكت تقريبا وقال له :

ـ تعال يا ولدْ .. !

ثم وقف بين الاثنين وسط حلقة الجدعان المهتاجين وقال لهما :

ـ الآن تنازلا .. ليرفع كلٌ منكما يده اليمنى هكذا . !

وتماسك الولدان . شوكت دائخ مرعوب لكنه يكافح كفاح المستميت . يوقعه الولد الاخر ويقوم منتصرا .

يقوم هو مترنحا والدنيا سوداء في عينيه . يخبط بيديه خبط الاعمى يبحث عن تقية راسه . يصم اذنيه زعيق الجدعان وضحكهم الوحشي . يصرخ فيه العم :

ـ تعال هنا .. نازل هذا .. ليرفع كل قناعي ذراعه الايمن لاعلى .. !

تصبح جهود شوكت عشوائية عمياء . ساقاه ترتعشان لا تحملانه . يفقد وعيه بما حوله ، حتى كانما صراخ الجدعان يأتيه من مكان سحيق . ينازَ كل العيال وكلهم يغلبونه . يسقط ويقوم دون احساس بالهزيمة . فقد طاش صوابه ولم تعد فيه سوى غريزة البقاء الحيوانية .

الجدعان والعيال يضحكون على شوكت ، يلهون به ويدفعونه . هو دائخ لا يرى لكنه لا يفر . يبقى واقفا كأنه مسحور ينظر في صمت الى العم . وهذا قد مل اللعبة وجلس لاهثا مرتكنا الى الحائط وحوله الجدعان . يكلم شوكت في مرارة قاتلة وسط الضحك والزعيق :

ـ انت يلوط بك العيال .. !

ويرد شوكت متهدج الصوت :

ـ لا .

ويواصل العم متحديا :

ـ انت ابيض وهش كالبنت قعيدة الدار .. انت يلوط بك العيال .. !

والجدعان يضحكون ويزعقون ، وشوكت لا يرخي جفونه . يحدق في عيني العم ويقول مصمما :

ـ لا .

ـ أمه ترفهه بالطعام الناعم وتتلفه بالتدليل .. !

وينظر شوكت في وجه الاخ الاكبر دون ان يقول شيئا . يمتلىء وجه هذا كراهية . يقول زاعقا في شوكت:

ـ روح في داهية .. !

لكن شوكت لا يريحه . يعلق العم :

ـ لن يكون رجلا ابدا ... لا يخرج من حجر الام رجل ابدا .. !

شوكت لا يقول . جامد ينظر لهم . لا يحول بصره عنهم . رويدا رويدا يملون الحكاية . يطرأ لهم ان يشغلهم شأن آخر . يقوم بعضهم منصرفا ويأتي ناس آخرون . شوكت الان خارج وعيهم تماما . يحس بتحرره من قبضتهم . يتأمل العيال الذين نازلوه . انهم رفاق لعبه . حينما يلعبون معا بعيدا عن هؤلاء ، أحيانا ، تكون أوقات طيبة . يستدير ، يعود محطوما الى الدار .

في وسط الدار انذعرت الدجاجات من دخوله . زوجة الاب وزوجة الاخ كل جار على عتبة غرفتها تتحاكيان بحقد وتتذكران مشاعر العراك الاخير ، شوكت يفر صاعدا الدرج الى السطوح الى غرفة امه . جالسة على كرسي كبير . تسند بطنها الهائل بيدها وتتوجع . ارتكن شوكت بظهره على الحائط واقفا قبالة امه السرير النحاس الهائل عليه كلة وزينة من المخرمات . الدولاب الشامخ صقيل المرايا . على الارض حصير ابيض . كرسيان كبيران ومتكأ . يعرف نعومة الوسائد ونظافة الملاءات على السرير ، فها هنا ينام هو وابوه . الام تفرش على الحصير هي والصغار وشوكت يرتاح الى هذه الغرفة وهو يحبها الان الى الدموع ترفع امه عيونها اليه قلقة وتسأله :

ـ ماذا بك .. ؟

ويرد ضائقا بسؤالها :

ـ لاشيء .. !

وتلح عليه :

ـ هل آذاك احد .. ؟

ويزيد ضيقه :

ـ لم يؤذني احد .. ؟

متأمله غير مصدقة وتلح بالسؤال :

ـ هل انت جائع ؟

ويكاد من الضيق ان يبكي :

ـ لست جائعا .. !

تحاول اغراءه .

ـ هل تأخذ قرشا وتشتري عسلا ؟

وبصرخ متهدجا :

ـ لا اريد طعاما خاصا بي .. الا تفهمين .. ؟

يسكت يأسا منه . يعرف انها غير مصدقة لما قال . يرى قلقها عليه في عينيها ، وحزنها الدفين . يتمنى لو تأخذه في حضنها وتضمه اليها ويبكيان معا حتى الفحمة ونسيل دموعهما انهارا . لكن ذلك مستحيل ، فمسافة الخوف تستعصي على العبور .

سمع من الحكايات أن امه ولدته وكذلك حكمت وشهر تفي بيت جده في القرية البعيدة . وسمع حكايات كثيرة عن حفاوة الجد والجدة بالام اذا سافرت لتلد عندهم ، يحيطونها بالمحبة ويطبخون لها . لماذا لا تسافر وبطنها يزداد كل يوم تضخما وآلامها تزداد ابجاعا . لماذا لا تسافر ؟ يسأل شوكت ليس لانه لا يعرف ، بل لانه لا يستطيع ان يصور معرفته في كلمات .

اذا دخل الاب الدار دخل مجتاحا يتوقف لدخوله دولاب كل شيء ويتوجه اليه كل نظر . شوكت من مكمنة يرقب الفرصة المنتصرة في عينيه حينما يرى ان الام مازالت بعد هنا لم تستأذن في سفر . انها يهن ارتباطها بدار ابيها يوما بعد يوم . وهي تعرف فرحة الاب بهذا متوهجة في عينيه ، تنكسر نظراتها الى الارض مذلولة . يتمنى شوكت ان يمسك يدها ، لكن يدها لم تمتد ابدا

جلس شوكت قبالة امه القرنصاء ينظر لها صامتا والخوف يعصر قلبه ، كانت ترش الملح على الرص في وسط الدار وفجأة لم تستطع الاستمرار . الوجع داهمها مالت ذراعها وتتأوه لبنة الصوت عيناهاخاليتان من الكبرياء مفعمتان بالذلة .

وقد ولدت ام شوكت في ذلك المساء . كان يلعب امام باب الدار . كل آن يلج من الباب داخلا فيجد في الباحة حركة دائبة واقدام نساء حافيات تدب ذاهبة آيبة فتتذعر منها الفراخ وتطير الى بنافيها الحمامات. كلهن يدخلن هذه الفرقة او يخرجن منها ، وكلهن يفلقن الباب حلفهن باحكام ، وباب الفرفة الكبيرة الذيسوره السناج يبقى صامتا كتوما . لكن شوكت يسمعتوجعات امه واختلاط اصوات عظيم . بهشه الذعر الى الخارج. يلعب امام باب الدار ثم يلح عليه القلق فيندفع داخـلا .

شبح العراك البغيض غائب الان عن وسط الدار. ثمة حركة محمومة ونوع من الخوف يخالطه توقـع غامض بهيج . . شوكت فرح بهذا يتسكم هنا وهنـا مطمئنا . زوجة الاب تدلف الى الفرفة مسرعة وتغلقه وراءها . زوجة الاخخلعت جلبابها وبقيتبقميص خفيف يكشف عن ذراعيها وساقيها ، تمش مسرعة ترتـج ردفاها وثدياها كأنها ترقص . منديل راسها تزحلـق عن شعرها وهي تلقى كل ان بغديريتها على ظهرها . يضحك شوكت .

ذهب الى باب الفرفة وارهف سمعه لعلالصخب يشي بمجرى الاحداث في الداخل . وطال ترقبـه حتى سمع امه تطلق صرخة عظيمة زاط اثرها النساء مهتاجات يوشك رغم رعبه منالصرخة ان يمس فيزياط النساء الحبور . البقع السوداء على صدر الباب تهاويل عجيبة. لبد جنب المصراع ينبش بأصبعه الابيض الصفيرواظفره الوردي في شقوق الخشب الفائرة ، وما ان انفتحالباب حتى دخل متسللا فاجانه رائحة زعفة كاد يدوخ منها، ولم يستطيع ان يميز في ظلام الغرفة الا المصباح النبش الزجاجة الموضوع على الرف الطين في الحائط واشباح النسـاء الزائطـات علـى الفـرن ، العمـات والاخـوات لاب المتـزوجـات وزوجةالاخ الاكبر .ظل جامدا في مكانه يحدق فيمايرى والرائحة تثقل عليه والأشياء تنفح له شيئا فشيئا . ويبدو ان احدا لمينتبهله أو يره اصلاوهو واقف في قعرالغرفة امام فتحة المحماه وفوهة الحنية . قفز متسللا الىظهر المصطبة . قفزة اخرى ويكون على ظهر الفرن ولا احديراه في هذا الظلام الشاحب الاصفرار . لكنه لم يفعل ، فهو يرى من هنا جيدا . ويذهل ، فالنساء عاريات الرؤوس محلولات الشعر متخففات من الثيـاب عاريـات الأذرع والافخاذ قصطكاتخاذهن تحتالقمصان الخفيفة.الداية ام عساكر عظيمة الصوت هائلة الراس يلمح الضوء على وجنتيها وارنبة انفها ، بينما دائرتا عينيها مخمضتـين بالظلام ، وثوبها مشلوح عن فخذين اسودين لحيمين . مد شوكت رقبته جاحظ العينين يتأمل فرحها الجسيم. فاجأته ضحكتها المجلجة وصيامها به .

ـ فيم تشمشم بأنفك أيها الكلب الصغير ...... ؟

حول شوكت عينيه تلاحقه جلجلة ضحكات أم عساكر والنساء الاخريات وكلامتهن الفاجرة . لم يرهن هكذا ابدا ، مرحات يعبن ويضحكن من القلب . خاف منهن لحظة ، ثم اخذه سرور هن معه ، قهقه ضاحكا .

زهرة زوجة اخيه الأكبر تعري وركبها وتنزل من على القرن الى المصطبة الى تعر الغرفة . ومازالالضحك يحضها . تكبش الرماد من فتحةالمحماة وتصعد به الى ظهر الفرن ترمد به بقعة كبيرة من دماء الوالدة في ذلك الركن . في ضحكه امس شوكت بالقلق على امه التي لا يسمع لها صوتا في ضجة النسوان التمالطة . تلفت يبحث عنها . لمح وجهها تحت الغطاء وهي راقدة في الركن والى جوارها غربال عليه اكداس من اللفائف . خمن شوكت ان المولود لابد ان يكون في ذلك الغربال . زحف على اربع يقترب منه . زعقت ام عساكر منادية على الوالد

ــ اريه اخاه .. !

مدت الأم يدها المعروقة العرقانة البيضاء وكشفت وجه الوليد محتقنا احمر عيناه مغمضتان وارمتان وكفاه متقبضان حول وجهه . نظر شوكت الى وجه امه، نظر شوكت الى وجه امه ، ولما لم يعرف ماذا يقول ضحك . زاطت النسوان بالضحك وزاد ارتباك شوكت قفز الى المصطبة ، الى قصر الغرفة ، فتح الباب وطار خارجا .

فاجأة جنود وسط الدار وعشى عينيه ،لكنه لم ينكص على عقبيه ، ! انطلق يجري الى ابيه في شرفة الدوار :

ــ آبا .. امي ولدت ولدا .. !

ابتسم الاب وضحك الرجال . حل صمت . تقلق شوكت . كلم العم المجدور الوجه الاحمر العينين الاب في جهامة وضيق :

ــ هل تسم ابنك .. ام تترك زوجتك تستبد بذلك وتعطي عيالنا اسماء عجيبة .. !

وعرف شوكت ان العم يقصره بذلك ، فهو لا يحب اسمه ولا يحبه . قبض الخوف على قلبه وهرب لونه . التصق بابيه . رد الاب شاردا :

ــ انما تسمى الانسان فعاله .. !

لم يفهم شوكت شيئا ، لكنه ضمن ان اباه قال كلمة عظيمة ، فان العم سكت والرجال نظروا الى الاب معجبين . حفظ شوكت الكلمة عن ظهر قلب . في مرة قالها للعيال مباهيا ، لكنهم ضحكوا عليه ، فلم يقلها بعد ذلك ابدا ، ولم ينسها ابدا ايضا . عاد الى الدار .

الدار لا تسره وامه غائبة عنها في غرفة ولادتها . زوجة ابيه وزوجة اخيه نشيطتان كانهما فرحتان بغيبة امه في حبسها . تروحان وتجيئان منصرفتان لا تنظران ناحيته . يتلكأ ها هنا . يحس نفسه مكروها متروكا . يخطر له ان يصعد الى ظهر الفرن الجاثم في اقصى وسط الدار . يحاول بعصا ان يصل الى بنية الحمام . حينما تلتفت زوجة اخيه يلقي العصا ويضع يديه خلف ظهره .

المراتان تطبخان امام الكانون وتعبقان الدار بالدخان وتتهامسان . يعرف انهما تقولان على امه . قال في نفسه مغتاظا انها تطبخ احسن منهما ، وحينما تخرج من غرفة ولادتها ستعودان تجلسان كل على باب غرفتها ولا تعملان شيئا . ستكون امه هناك . حينئذ يجد عند عودته حنانها الجهم الصوت .

يجري الى غرفة امه . يقفز الى الفرن ويزحف على اربع حتى الفراش . المولود في الغربال بعيدا . تتفرس فيه الام . تسأله ان كان جائعا . يحول بصره فيما حوله دون ان يجيب حكمت وشهرت حول امهما . تشير له الام على الركن حيث حلة الارز . يكشفها وياكل بضعة ملاعق وقطعة دجاجة . يكشف حلة الحلبة ويفرن لنفسه بكوب له اذن زجاجية صغيرة حتى يشبع . الحلبة محلاة بالعسل والحبات الانها وضيع مرارتها الطهو والحلاوة زحف ناحية امه . يريد لولبد في حضنها ، لكنه يخاف من جهامتها .

يضيق برائحة الغرفة وصمتها وظلمتها الشاحبة الاصفرار ، وان بصره لا يصل الى الاركان ، وان شهرت المفطومة تنز بلا مبرر ولا تريد ان تترك رقبة امها ، وان حكمت وسخت هدومها بالارز وبقايا جناح الفرخة . جلس امام امه متربعا يهز راسه ويصفر قالت له امه :

ــ لا تصفر .. هذا حرام .. !
سككت .

دخلت ام شاكر الداية تهلله قسم الله وتصل على النبي وتدعو للوالدة وللمولود . اقتربت واقفةفيالغرفة مستندة على الفرن تتأمل الوالده وتسألها عن حالها . قفز اليها شوكت احتضن راسها وقبل خدها وضمه الىخده ورجلاه ترفسان فرحا . والداية تضحكوتقول .

ــ لا تقبل وجهي الاسود الضخم يا ولدي .. ستقبل عروسا كالقمر باذن الله .. وسأعيش حتى اولدها منك سبع عيال .. !

ولم يفهم شوكت شيئا لكنه اغرق في الضحك وامه تنظر ساكنة .

تربعت الداية على الفرن واخذت المولود في حجرها. ووضعت في اذنيه قطرات من زجاجتها الصغيرة . تغير لفائفه وشوكت يعجب الون جلده الاحمر وبكاءه وعينيه الوارمتين ..

دخلت زهرة تحمل وعاء به مرقة ساخنة . دعت لها الام شاكرة وهي بادلت الام الدعاء الاثنتان متجهمتان كظيمتان وشوكت يرقبهما خائفا . خرجت زهرة والام

تتبعها بنظراتها . تطاولت برقبتها تتطلع الى وسط الدار في قلق . الداية اطرقت قليلا شاردة ثم قالت للام :

ـ لا تخرجي من عتبة هذه الغرفة قبل ان يرشس الملح ... !

وردت الام هامسة كظيمة :

ـ سأنتظر .. !

وليلة السبوع بكبكت حلة الارز باللبن على السنة النار في الكانون . طن موقد الجاز تحت حلة الحلبة في غرفة الوالدة . عيال كثيرون تكأكأوا حول الام يرجوها كل واحد ان تصنع له حجاب تخيط اكياسا صغيرة من القماش تملاها من وعاء به كومة من خليط قالت عنه ام عساكر :

ـ انهن السبع حبوب .. الملح والبن والحلبة والعدس والقمح والشعير والفول ... ! ثم قالت :

ـ لنعمر مخازن وليدنا بهذه الحبوب ولا يخاف الفقر .. !

فان الوليد صنع له حجاب كبير مليء من هذا الوعاء .وصنعت له كذلك مسبحةمن حباتالفولالكبيرة المبلولة . ضحك العيال وتمنى كل واحد لنفسه مسبحة صغيرة ايضا . الام الوالدة تصنع رغبات العيالفي داب .

جييء بالقلة ذات الافرع وغرس في كل فرع شمعة . في الفوهة عصا ربطت عليها خرقة حتى صار لها هيئة راس صغيرة . قالت الداية

ـ نريد على راسه عمامة .. ليكون عالما في قلبه نور .. ! والام ردت بهدوء وحزم :

ـ اريد على راسه طربوشا .. اريده افنديا .. !

ولم يفهم شوكت شيئا . حل صمت . بعد ذلك وجدوا طربوشا وضعوه على راس عروسة السبوع .

اعطيت كل شمعة اسما واضيئت الشموع السبع وقيل ان الشمعة التي تبقى مضاءة بعد الاخريات ستعطي المولود اسمها . وضعت القلة متألقة بشموعها وعروستها

في صينية بها ماء . جاءت العمات والاخوات المتزوجات وعيالهن وزوجة الاب وزوجة الاخ وامتلأت الغرفة بالزياط . أكل الجميع ارزابلبن ووضعوا في الماء قروشا تحية للداية . شكرتهم ام عساكر ودعت لهم : ناداها شوكت قيلا :

ـ انظري .. انني اضع في الماء قرشا كبيرا .. ! ضحك الناس جميعا .

وفي هذا الزياط وغفلة النسوان لعب العيال وتشقلبوا . شوكت يحس دائما ان عيني امه لا تغفلان عنه . قام الناس قبل ان تنتهي الشموع . بقى هو راقدا على بطنه يرقب الضوء وينتظر الشمعة التي ستبقى بعد الاخريات وتعطى اخاه اسمها ، لكنه نام ولم يعرف ما حدث .

في الصباح زوقت ام عساكر غربال المولود بالحلوى وامسكته بين يديها تهزه والحلوى تتساقط منه يتخاطفها العيال والنسوة وهميضحكون ويدعون للمولود .وزهرة تدق الهاون معلنة بدء السبوع . خرجت الام من الغرفة ثوبها ابيض نظيف وطرحتها بيضاء ونظيفة . زاط شوكت من الفرح . اسلمت ام عساكر المولود لامه وسارت امامها في يدها مبخرة تدور في ارجاء الدار تبخر وترش الملح وحبات الحلوى وخلفهما النساء والعيال يرددون وراءها :

برجالاتك برجالاتك

خاتم ذهب في اصباعاتك

العيال والنسوة يتخاطفون حبات الحلوى ويضحكون متحاشين حبات الملح . جاب الموكب الدار ثم صعد السلم ولف السطوح ثم عاد اخيرا الى الغرفة . انتهى السبوع بذلك وعاد الناس الى دورهم . خرجت الام جلست على المصطبة وعلى حجرها وليدها تنظر الى الدار التي غابت عنها طويلا . جلس شوكت الى جوارها فخورا بها ، لكن قلبه خائف .

وعندما حل المساء كانت واقفة في وسط الدار وعلى كتفها المولود قائمة منتصبة ، نحيلة شاحبة لكنها قادرة. فتح باب الدار على وسعه ودخلت البهائم العائدة من الحقل تملأ بحجومها وانفاسها ورائحتها سعة الدار . زهرة وزوجة الاب راقبتا البهائم بلهفة وخوف ورفعتا ايديهما تدعوان وتبتهلان .

ـ يا ستار .. يارب يا حامي .. يا ساتر .. !

البهائم دخلت الواحدة وراء الاخرى عبر وسط الدار الى الزريبة . الفرخات والبطاتفرحت مذعورة . شوكت خائف ان تدوس بهيمة على بطة بطيئة لا تستطيع ان تفر في الوقت المناسب . لا يزال يذكر البطة التي داستها الجاموسة فخرجت مصارينها من بطنها وهي راقده تصاص وتتلفت حولها مرعوبة . وقفت ام شوكت في الركن ترقب يقظة مزمومة الفم وعلى كتفها وليدها . تصور شوكت ان كل شيء في ايابه يئوب لها ، وانها مالكة هذا العالم ، وانها لا ترحم من ينازلها فيه . نظر شوكت الى امه يتنازعه الفرح والخوف .

في الصباح التالي لم تسرح مبروكه ، الاخت لاب ، مع الاخ الكبير بالبهائم الى الحقل . بقيت بأمر الاب لتعن بشهرت المفطومة . حينما ثار الاخ الكبير قال له الاب :

ـ خذ شوكت بدلها .. !

سابت مفاصل شوكت خوفا من السروح بالبهائم مع الاخ الكبير ، لكن هذا لوح بيديه في وجه الاب :

ـ لا آخذه هذا الهش ان نهرته عملت امه فضيحة .. !

والاب تحالم :

ـ سندبر اذن نفرا بالاجرة

مش الاخ معرضا من ابيه غاضبا يدمدم دون ان يرد.ظن شوكتانه ربمايشتمامه. لكن مبروكه لم تسرح معه على اي حال . تصمت ام شوكة لها شعرها الملىء بالقمل وصممتها وخاطت لها جلبابا جديدا واعطتها منديلا للرأس زهريا مشغولا بالترز . البستها في اذنها حلقا ذهبيا كانت الجدة قد اهدته الى حكمت الصغيرة . بدت مبروكة خلقا جديدا وامها زوجة الاب جالسة على عتبة غرفتها تنظر .

هكذا بقيت مبروكة الاخت لاب في الدار تحمل شهرت المفطومة . اصبح شوكت يلازمها طول النهار . هي بالنسبة له بضعة من عالم شرس غليظ لا يستجيب لمحاولته الملحة للانقاذ . لكن شوكت لا يكف عن المحاولة . يتبع مبروكة طول النهار كظلها ، يترضاها في صبر . يشاطرها لعباتها . لا يجرؤ من ناحيته على ان يقترح لعبة اخرى . يدخل معها في خصوماتها مع بنات الحارة الاخريات . يعمل كل ما تهوى ، ينظر في عينيها يبحث عن ومضة رضا واعتراف وهي ماضية لا تنتظره ولا تسأله ولاتعيره انتباها .

بعد ايام جاء الخال والخالة حكمت لزيارة ام شوكت الخالة حكمت حضنت شوكت وقبلته ، وهو احبها لكنه تملص منها وجرى قافزا . ارته قماش جلباب احضرته لـه . تحسسه فرحا مندهشا . الخـال جودت اعطاه قرشين . ام شوكت ازدهى وجهها فرحا بزيارة اخوتها ، لكنها لم تبتسم . فرقت من الحلوى التي احضروها على امل الدار . الخالة حكمت اخذت المولود الى صدرهـا وقبلته . ثم فجأة تركت الجميع واخذت شوكت من يده الى بيت الاعمام قائلة

ـ سأذهب اسلم على العمات .. !

والعمات احطن بها وقبلنها . قالت الجده اللئيمة للخالة حكمت :

ـ ليت اختك طيبة مثلك .. !

ضحكت الخالة وشوكت قبض على قلبه الخوف . لكن الكلمة ذابت في بحر الكلام . العصر اخذ الخال جودت شوكت من يده وذهب الى الرجـال الجالسـين تحت النخلات في الجرن قبالة شرفة الدوار . تفكر شوكت ان العم والاخ الكبير لن ينصبا له اليوم آلة العذاب . كان خائفا لكنهم قاموا سلموا على الخال مرحبين ، وهو يجلس بينهم . بدأ يشترك في الحديث . ثم بدا يحكي بصوت عال ، سكت الناس جميعا وهو يحكي ويحكي . ادرك شوكت ان الناس لا تصدق الخال وخاف .لاحظشوكت ان الرجال بدأوا يتبرمون واشتد خوفه . فجأة زعق العم محتدا على الخال :

ـ انت تكذب .. !

لاحت على وجوه الجميع ابتسامة ارتياح لزعيق العم .مات شوكت رعبا . بهت الخال ، ثم بدأ يضحك خزيان وهو يقول :

ـ انا والله اقول الصدق .. !

لكن العم يلاحقه :

ـ انت تكذب .. !

اخرس الخال تماما . هل صمت . رويدا رويدا بدا الناس يخوضون في شئونهم ونسوا الخال تماما . قام الخال يأخذ شوكت في يده . في الطريق قال له :

ـ هؤلاء ناس لا يفهمون .. !

كان شوكت حزينا فلم ير جوابا عند باب الدار كانت مبروكة طالعة تحمل شهرت المفطومة نظرت بعينها البنيتين الواسعتين الى الخال بقلق عظيم حيث ظن انها تعرف ما حصل . تمنى لو يترك خاله ويلحق بها ، لكنه لم يفعل

وفي صباح اليوم التالي صحب الاخ الاكبر وشوكت الخال جودت الى المحطة . حكى الخال جودت طـول الطريق ملوحا بيديه ، بقى الاخ الاكبر وشوكت صامتين . فجأة وبعد ان بعد الموكب الصغير عن القرية التفت الاخ الى الخال زاعقا بحدة :

ـ اسمع .. انت مددت يدك على امراتي امس مساءا .. !

بهت الخال جودت . كاد شوكت يختنق رعبـا . واصل الاخ الاكبر كلامه :

ـ لولا الفضيحة في دار ابي لضربتك بالحذاء امام الجميع ، لكنك نفذت بجلدك ، فلا تعـد ترينـا وجهك ابدا .. !!

قال هذا ودار على عقبيه عائدا . واصل شوكت طريقه مع الخال صامتين . وراءهم بعيدا اتت الخالـة تصحبها شلة من النساء والبنات .

وعندما عاد شوكت كانت امه منهمكـة في شـغل

الدار . لم تنظر ناحيته او تسأله . وجهها ازرق كمسمومة ترى هل عرفت كل شيء ؟

مضى ينشد مبروكة حتى وجدها . جرى وراءها وهي تحمل المفطومة . يشترك معهما في لعبهـا . يعجب باختراعاتها الشيطانية . يطيعها تماما . لكنها تعسف به . رأى في عينيها تلك الاحنة المرة . في هاتين العينين البنيتين الكبيرتين . يتمنى لو يفهم لكن ذلك عصى . يتمنى ان يموت .

كل آن ترجع مبروكة الى ام شوكت زاعمة ان شهرت جائعة . او انها تريد قطعة من السكر ، او قصفوصة من القماش لعروستها . صعدا السلم معا . رأيا معا ام شوكت جالسة الى ماكينة الخياطة امام غرفتها على سطح الدوار . منحنية على القماش يهتز جسمها برتابة على ايقاع وطئها مراس الادارة . مع صوت الماكية العالي سمع شوكت امه تغني . واذا كان لم يسمعها ابدا تغني فقد ادهشه غناؤها واراد ان يضحك . لكن الخوف عصر قلبه فجاة . اهذا غناء ام عديد . واذا اقبل على امه رأى عينيها محمرتين .. رمق شوكت مبروكة . ليس في عينيها اثر للرحمة . تمنى لو انها لم تر امه على هـذا الحال . نظرت الام اليها وكفت عن الغناء وواصلت عملها صامتة .

ارتكن شوكت على حافة لـوح دولاب الحياكـة . الاهتزاز الرتيب يدب في بدنه . يتأمل صامتا صورتهم في مرآة صوان الملابس المجلوة . يجول بعينه في غرفة امه السرير النحاسي الكبير وفرشـه الابيض النظيف . الكرسيان الكبيران والمتكأ والحصير الابيض الجديد . طراده عصرية تأتي من شبابيك الشربية . شوكت شارو حالم .

تململ جودت الرضيع في فراشه . كفت الام عن الحياكة واخذت الطفل اليها . شوكت يتأمل ويتفكر في شرودها . هي بدورها تتأمل جودت ثم تقول هامسة

ــ آن لك يا جودت ان ترى جدك وجدتك .. !

فرح شوكت وعرف انهم سيسافرون الى الجـد والجدة في القرية البعيدة . تقافز فرحـا . ثم سأل امه قلقـا :

ــ هل ستأخذينني معك يا امي .. ؟

وردت الام كالهامسة وهي بعد تتأمل في جودت :

ــ نعم .. سآخذك معي .. !

تقافز شوكت يصيح من الفرح . رمقت الام مبروكة، التي كانت غير مبالية بما يجري وقالت :

ــ وسنأخذ مبروكة ايضا معنا .. !

وفي الايام التالية لازم شوكت ومبروكة الام الجالسة الى دولاب الحياكة . حاكت لشوكت جلبابا لطيفـا من القماش الذي اهدته اليه الخالة حكمت . قال شوكت لامه وهو يرى القماش يقطع ويخاط ويأخذ رويدا شكل الجلباب :

ــ امي .. كنت اريده جلبابا فلاحيا باكمام واسعة !

ردت الام كالحالمة وهي منصرفة الى عملها :

ــ انت لست فلاحا .. ولن تكون .. ستكـون افنديا عظيما .. ! صمت شوكت محتارا . ومعه مبروكة متوجسا . لا يدري شيئا ، لكنه فرحان بسفره الى جديه في القرية البعيدة .

حاكت الام ثوبا لمبروكة ، وثوبا لحكمت الصغيرة ، وثوبا لشهرت المفطومة ، ثم سوت الاحزمة ونظفتهـا ، وشوكت يرقب هذا الترتيب بفرح غامر . طار الى ابيه في شرفة الدوار متباهيا بجلبابه وحذائه وجوربه . غص بريقه اذ رأى ان العم والاخ الكبير كانا هناك . قفز لبد من جنب ابيه . سأل العم الاب محتدا :

ــ لمـاذا يسافر هذا ايضا .. ايظل هكذا مربوطا بذيل امه كالحمل .. ؟

قبض الخوف قلب شوكت وغاض لونه. روحه تهفو الى السفر . يكاد يطير شوقا . قـد يموت لـو حاشدة هنا . تعلقت كل حواسه برد الاب الذي قال :

ــ خله يسافر .. يتعلم الواحد من السفر اكثر من فقيه الكتاب .. !

ثم صمت قليلا وتكلم مرتلا كلماته :

ــ خله يسافر .. خله يسافر .. !

لا يفهم شوكت شيئا ، لكنـه يهتز مـع الايقـاع الرصين . كلمات ابيه تعجبه دائما. هي تنتهي دائما بالعم او الاخ الاكبر الى الصمت التام الكظيم . تململا في مكانيهما ضيقا . اخرج الاب ساعته من جيبه . نظر فيها وقال لشوكت :

ــ انطلق الان .. سلم لي على جدك وجدتك .. !
وطار شوكت كالحمامة .

خرجت ام شوكت تحمل جودت الرضيع وفي يدها سلتها . خرجت مبروكة خلفها تحمل شهرت المفطومة . مشى وراءهما شوكت يمسك بيد حكمت . مشى الموكب الصغير الى المحطة لا يصحبه احد ولم يودعه احد .

بقي شوكت جامدا في فراش نومه عاجزا عن تحريك عضو من اعضائه يحدق في مربع الشباك والقهر يعصر

قلبه . ان هذا هو شباك غرفتهم في دار ابيه . هم اذن لم يسافروا . الامر كله كان حلما جميلا. لايحول بصره عن المربع المشعشع بالضوء والخناق يضيق على قلبه . رويدا رويدا يتخلق امامه رسم اخر هو رسم الشباك في بيت الجد . انهم في بيت الجد اذن . يمتلىء قلبه بالفرح . يستكمكل صحوه ويهب قاعدا .

راى مبروكة وحكمت وشهرت بعد نائمين على المرتبة التي فرشتها لهم الخاله حكمت ا على الحصير في الارض . عفت الصغيرة ما زالت ايضا نائمة على سرير الخالات ححكمت وشهرت . ثمة كنبة نامت عليها ام شوكت مع جودت الرضيع . نزلوا جميعا وتركوا العيال نائمين . قام شوكت محاذرا . فتح بهدوء الباب بين غرفتهم وغرفة الجد والجدة . السرير الهائل والدولاب بمرآته الكبيرة ولا احد هناك . اغلق شوكت الباب مرة اخرى . مشى الى باب الغرفة الاخر . تسلل منه الى الصالة الخالة شهرت جالسة على كنبة وفي يدها قماش تطرزه . على راسها منديل مشغول ووجها جميل ويداها جميلتان . احبها شوكت . كان سمع في البلد ما يحكيه الناس عن ان اباه راى امه جالسة على كنبة في بيت جده تطرز فاحبها وخطبها من ابيها . احب امه واحب خالته شهرت .

رفعت خالته شهرت عينها اليه وابتسمت قائلة :

— صح النوم .. !

لم يعرف ما يقول . لم يسمع هذه الكلمة قبلا . بقى صامتا . تسحب كقطة ولبد جنب خالته قالت له :

— سأتم هذا حالا واقوم اغسل لك وجهك .. عسى ان يصحو الاخرون ايضا .. !

بقى شوكت صامتا . بعد قليل اصابه الملل بدأ يحرك رجليه ويغني ، ثم قام متسللا . نظر من فرجة الباب الموارب . ما ازل العيال نائمين . تسلل من باب الصالة الى الشرفة . تسلق السياج واطل على الحديقة تحتهم . عم طلبة يعمل بفاسه . السيدة العجوز التي تسكن تحت تلف راسها بشال وتجمع عيدان الملوخية . فجأة التقت عم طلبة الى اعلى وراى شوكت زعق فيه :

— ارجع يا ولد .. !

رجع شوكت . لم يزعجه الزعيق ، بل ملأه ضحكا. كانت الخالة شهرت قد سمعت ايضا . قامت قابلت شوكت واخلا اخذته من يده . عبرا باب الصالة الى طرقة طويلة فيها باب يؤدي الى السلم . بعده بقليل باب الحمام. من وعاء به ماء غسلت له وجهه وهي جالسة وركاها عاريان وناصعا البياض . حبكت له تقيته على راسه وزرت له حذاءه وقالت له :

— ماما في غرفة الفرن .. !

اعجبته الكلمة . تمنى لو ينادي امه ماما ، انه ينادي جدته ( ننتى ) مثل الخالات . لكن ان ينادي امه ( ماما ) ان ذلك قد يجلب عليه في البلد محنا .

نزل السلم الحجري جريا . من الباب خرج الى الفناء الفسيح . لمح غرفة الفرن على البعد جرى نحوها كالسهم . كانت الجدة تبكي وجسدها يرتج على فحماتها سكت تماما . ينقل بصره بينها وبين الحلة التي تغلى على الكانون وتفوح منها رائحة الطبيخ . الام والخالة حكمت جالستان الى الجدة على حصير في ركن الغرفة . الفرن في الركن الاخر صغير وانيق . من السقف تتدلى اشراش البصل والثوم ، وفي الاركان صنوف الخزين ، وعلى الحيطان رفوف محملة باصناف حلل الطبيخ . وثمة رشاقة انيقة من الخشب معلق عليها اصناف من المغارف والمقاصيص وتحتها مناشف نظيفة للايدي .

الجدة تقول من خلال فحماتها :

— تريد ان تلد عند امها يا روحي .. !

وعند هذه الكلمة يزداد جسمها ارتجاجا ، والخالة حكمت تنظر صامتة . تقول ام شوكت :

— لا تسرفي على نفسك يا ننتي .. !

لكن الجدة تزداد بكاء . شوكت لا يفهم شيئا . لكنه يتصور واحدة كانها امه ، بطنها هائل بالحبل تتألم ، ترقد ذليلة على زكيبة مفروشة في الارض . تريد ان تأتي هنا لتلد ، ولكنها لا تستطيع .

يسأل امه :

— من هذه يا امي .. ؟

وتنهره امه :

— اسكت

وتواصل الجده :

— وزعق ابوك حتى سمعته سبع بلاد ، وقال : لن تدخل بيتي ابدا ، لقد مرغت شرفي في الوحل .

زاد بكاء الجدة حتى كاد يكون تشنجا . وبلغ ذهول شوكت مداه . لم يستطع ان يفهم لماذا تفعل السيدة هذا . تصورها تجري تثقلها بطنها الهائلة . عيناها مليئتان بالرعب والذل ، لكنها تكبش وحلا من الارض وتلقى على جده الذي يرفع يديه ليحمي عينيه ويصرخ انها لن تدخل بيته ابدا . استغلقت الاشياء على شوكت تماما . وواصلت الجدة :

— والرجل يا بنتي تزوجها على سنة الله ورسوله يوم وصولها اليه ، قسيمة الزواج اعطاها لابيك والتاريخ

فيهـا .. !

ثم اصبح بكاؤها نحيبا . اعولت عويـلا موجعـا وهي تلوح باصبعيها الشاهدين

ـ آه يا بنتي ، وانا هنا ابكي على صرة هدومهـا. لم تأخذ شيئا معها يا حبة عيني .. تركـت مكانهـا في الفراش باردا .. !

خاف شوكت تماما . تعلق بثوب إمه ينعب :

ـ انا جائع يا امي .. !

قالت الجدة للخالة حكمت بحزم رائعة واضح :

ـ اعطه القونصة وشيئا من الارز يا حكمت .. !

والخالة حكمت قالت :

ـ حاضر .. !

وكشفت عن الحلة التي تهدر وفيها بطة هائلة ، لابد انها الذكر الذي احضرته الام معها في سلـة الزيـارة . السلة لا تزال قائمة في الركن . تعرف عليها شوكت . وضعت الخالة امامه صحنا فيه ارز وعليه القونصة الهائلة . ياخذها في يده ثم يلقي بها لشدة سخونتها ، يملأ ملعقته ارزا وينفخ فيها زمنا طويلا قبل ان يتناولها . كف عن متابعة حديث الجدة الذي اصبح همسا وكرس نفسه على طعامه .

غسلت له الخالة حكمت يديه في وعاء وكبت المـاء امام غرفة الفرن في الشمس . جفف يديه في المنشفة شغل قليلاً بمربعات القماش الحمراء . ترك المنشفة وقال لامه :

ـ سأذهب اوقظ مبروكة وعفت لنلعب

وردت الام بحزم :

ـ لا توقظ احدا ، العب وحدك حتى يصحيا من نفسهما .. !

خرج الى الفناء الملىء بالشمس . لا يدري مـاذا يفعل . مشى يحجل حتى السور . تعرف على حجر كبير مركون على الحائط . تذكر هذا الحجر . قفز وقف عليه وبسط ذراعيه على طولهما ملصقا كفيه بالحائط . ضحك جدا . لقد طالت قامته واصبحت يداه تطولان اكثر . التفت ينظر ما اذا كانت مبروكة وعفت قادمتين لترياكم لكنهما لم تأتيا .

تمنى لو يستطيع ان يطل من فوق السـور على الخارج . شب على اطراف اصابعه محاولا ، لكن المحاولة لم تجده . نزل مشى بجوار الحائط من باب السـور الخشبي . باب متخلع العوارض ، دفعه انفتح . حينما راى ! امتداد الخلاء امامه صفرت في اذنيه الرياح واشتهى ان ينطلق . راى على البعد الشونة حيث يعمل جده . عزم على ان يروح هناك .

راى الجدعان الكبار ومعهم جودت يلعبون كرة القدم في ارض السوق . وقف قليلا ليرى انه شيء مدهش هذا الذي يلعبونه . يجرون ويلاحقـون الكرة . يرفسونهـا وينطحونها . يزعقون ولا احد يعرف ماذا يجري . الكرة تطير من الشرق الى الغرب كالحمامة . يطير شوكت فرحا حينما يرى الكرة محلقة غائبة في السماء والكل مشدوه متوتر ينتظر هبوطها .

كرة الحكش عندهم لا تحركها ضربة اعظم محكاش اكثر من قصبتين . مصنوعة من حبال التيل المصنفورة طبقات فوق بعض . كان شوكت يتمنى ان يكـون لـه محكاش . ولقد عاين كل فروع اشجار السنط التي رآها في حقول الزمام عندهم ، وامتحنها ببصره امتحانا دقيقا . كان يتمنى ان يجد محكاشا مستقيم القبضـة جيـد العقفة ، وان يشترك مع الرجال الاشداء في الليالي القمرة في لعب كرة الحكش . حيث يقف هؤلاء الرجال صفين متقابلين طويلين . قد خلعوا عنهم الجلاليب وتعمموا بهـا حماية لرؤوسهم من الضربات الطائشة . والكرة الثقيلة تسرب بين الصفين كبطة كسيحة ، وكل صف يحاول ان يوجه سيرها ناحية مرمى خصومه . تصطرع المحاكيش بعنف . ويصرخ الرجال كانه يوم القيامة . وما ينتهي اللعب حتى يكونوا غرقانين عرقا مائتين تعبا ، والعيال ينظرون باعجاب ووله .

لكن هذه الكرة تطير كحمامة . سوف يدع خاله يعلمه اللعبة . وسوف يشتري كرة يأخذه معه في ايابه الى البلد ، وهناك يدعو العيال ليلعبوا معه . سيدعو فقط من يحبه ويطاوعه طالما الكرة كرته ، فانه سيطرد من لا يحبه او يناوئه . لكنه ظن ان الخال لو رآه الان فانه سيؤنبـه ويعيده الى البيت ، اسرع مبتعدا .

الشونة على البعد . تذكر صف النباتات على حافة القناة الصغيرة بحذاء السياج ذي الاسلاك الشائكة ، وباب الشونة الكبير ، والكشك الخشبي على اليسار حيث مكتبة جده ومساعده والظلة الهائلة على اليمين حيث الميزان الكبير ، والظلة الاخرى البعيدة حيث مربط الحمير والجمال والخيل والاسلاك الممتدة على اعمدة عبر الشونة كلها ويعلق بها شخاشيخ لافزاع الطيور .

كل شيء كما تركه في المرة السابقة ، زحام الناس حول الميزان وزعيقهم وجدلهم . الرجل يزن وقلمه في اذنه ، ويقيد كل وزنة في دفتره . الحمال العجوز لـم يتغير ، على ظهره برذعة من الخيش كبرذعة الحمار يضحك عليها شوكت . يحمل الرجل الزكائب الموزونة ويمضي بها الى الرصة .

احب شوكت هذا الرجل وتذكر كم سرته مرات

حكاياته اللطيفة .

في مكتب جده سمع اصوات الرجال وضحكاتهم . تردد قليلا لكنه دخل لم يحس به احد . دار من خلف ظهور الجالسين واقبل على جده اخذ يده وقبلها . نزع الجد يده مفزوعا ، لكنه عرف شوكت فتنهد مستردا امانـه :

ــ آه .. !

ثم قدم شوكت للحاضرين :

ــ ابن بنتي .. !

وعلق بعضهم :

ــ ما شـاء الله .. !

وواحد منهم نحيل شديد السمرة له شارب مبروم وعمامة انيقة قال موضحا تقديم الجد :

ــ ابوه الحاج علي من اكبر عمد الغربية .. !

دهش شوكت . ابوه ليس عمـدة . العموديـة في العائلة الاخرى التي تناصب عائلتهم العداء والحقد . لم يدر ايفرح بكلمات الرجل ، ام يحزن ان اباه ليس عمدة . لم يعرف . لكن هذا الرجل متواطيء بشكل ما . يتأمله شوكت ، والرجل نادي عليه :

ــ تعال يا ولد .. !

مشى شوكت ناحيته . اخرج الرجل من صدارة حافظة نقود ضخمة تناول منها خمسة قروش أعطاها لشوكت ثم قبله في خده . وضع شوكت القروش في جيبه ، وقبله الرجل لزجة رطبة على خده ، والجد يرقب ذلك في ضحك مسرورا .

وفجاة انصرف الجميع عن شوكت حينما سأل واحد من الحاضرين الجد شوكت افندي :

ــ هل ترد جمالي باحمالها يا شوكت افندي .. وانا كلي عشم فيك .. ؟

وقال الجد ضاحكا :

ــ هذا تراب يصادف الانسان فيه بعض حبات القمح .. !

وضحك الحاضرون بينما الح الرجل :

ــ قلمك يجعل من التراب مرجانا يا شوكت افندي! ثم اخرج حافظة نقود ضخمة يلوح بها ويقول :

ــ راا محفظتي تحت امرك .. !

وضحك الرجال وضحك شوكت افندي . لم يفهم شوكت الصغير شيئا ، لكن الجد يغرق في الضحك حتى تبدو اسنانه التالفه ويقول :

ــ سيكون كل شيء كما تريد .. !

ازداد الامر على شوكت غموضا فانصرف عنه يطل من الشباك . الشونة هائلة الامتداد تتكدس فيها زكائب القمح في صفوف منتظمـة غير متناهيـة . سـحب من العصافير تشيل وتحط . تقف على اسلاك الشخاشيخ ، ثم تنزل على زكائب القمح بمناقيرها الصغيرة .

تسلل شوكت لم يبال به احد . وقف على الباب قليلا . القباني ترك الوزن وجلس على كرسي قدام الميزان قلمه في اذنه ، يقبض على دفتره بيديه وحولـه ناس يتكلمون معه . ذهب الحمال العجوز الى الزير في ظل الشجرة ، اغترف لنفسه باناة كجوزا وبدا يمتص الماء على مهل . مشى شوكت ناحية الرجل . تقرفص قبالته، الرجل يرفع راسه يتنفس ثم يعـاود الشـرب ويفخم امتصاص الماء باناة وانصراف . سأل شوكت كانه يحلم دون ان يطارده بعينين فاحصتين :

ــ متى جئت .. ؟

وقال شوكت :

ــ امس ..

وسأل الرجل :

ــ ابلدكم احسن ام بلد جدك ــ ؟

بهت شوكت ولم يعرف ماذا يقول . تفكر قليلاثم اجاب :

ــ احب الاثنين

وقطع كلامهما ان اقبل عليهما رجل على فرس . ترجل الرجـل وتقـدم ناحيتهمـا مسـلما . قـام الحمـال العجـوز لمـا رأى وراء هـذا الرجـل جملـين يحمـلان اربـع زكـائب قمـح . الجمال مذعورة عبيطة العيون تشرئب برؤسها تقاوم جذب المقاود وتبغم بغاما باكيا ، والرجل صاحب الفرس ما زال قابضا على لجام فرسه يرقب جماله هادئا ويخبط بخيزرانته رفيقا على طرف جلبابه السابغ . انيخت الجمال فهجعت باركة . عندما سكن بغامها اتضحت اصوات الرجال عند الجد وحديث الناس حول القبـاني وزقزقـة سحب العصافير . شوكت ما زالت عيناه معلقة بالرجل . الفرس تخبط الارض بحوافرها الكبيرة وتطرح ذيلها تطرد عنها الذباب . يا لها من فرس رائعة كانها سعيدة ان تكون في كنف صاحبها .

الرجل في وجهه وسامة وله شارب صغير اشقـر

وعليه جلباب انيق من الكشمير . التقت عينا الرجـل بنظرات شوكت المتأملة ، خجل هذا وانصـرف يراقب الحمال العجوز يعتل زكيبة على ظهره تثقله حتى ترطم قدماه الارض مرة بعد مرة . شوكت يشفق على الرجل في عسره ، يقيس المسافة لحد الميزان بعينيه والرجل يقتطع منها قطعا صغيرة بخطواته القصيرة الثقال .

لكن الرجل صاحب الفرس سأله :

ــ ما اسمك ؟

ورد شوكت :

ــ اسمي شوكت !

وحل صمت لكن عيني الرجل تتساءلان . احس شوكت ان عليه ان يقول شيئا قال :

ــ جدي شوكت افندي !

التساؤل الملح في عيني الرجل يتوارى خلف سحب غامضة . يقع شوكت في الحيرة . يثرثر الكلمات خلوصا من الورطة :

ــ نحن هنا في زيارة جدى .. ! حضرنا بالامس فقط .. !

عتل عمران العجوز اخر زكيبـة من على الميـزان ماضيا بها الى الرمة . والرجل صاحب الفرس عقد لجامها في السرج ومضى ناحية القباني . الفرس حمحمت وحفرت بحافرها في الارض كانما لا تريد ان يبتعد عنها صاحبها . تأمل شوكت ظهر الرجل صامتا . راى انه رجل طيب .

ظهر الرجل الاسمر ذو الشارب واقفا على عتبة باب المكتب ووراءه الجد شوكت . تحسس شوكت قبلة الرجل على خده ، ما تزال لزجة مبلولة . نادى الرجل الاسمر ذو الشارب على العجوز زاعقا ملوحا . كان ثمة قفة هائلة قاعدة في ظل الكشك ، اشار اليها الرجل محدثا العجوز :

ــ احمل هذه الى بيت شوكت افندي

العجوز اومأ موافقا ، وضحك الجد ، وتقدم شوكت حتى اصبح واقفا في المشهد . وواصل الرجل كلامه :

ــ وسلم على السيدة الكبيرة ، وقل لها هذا من الحاج سرحان .. !

قال العجوز وهو يعتل القفة على كتفه :

ــ حاضر

اضاف الجـد :

ــ وخذ شوكت الصغير معك يا عم عمران .. !

مضى عم عمران مثقلا بالقفه . تأمل شوكت قدميه الحافيين المفروطين . تنفرشان سوداوين تاركتين اثارهما على السكة واحدا بعد الاخر . ان العجوز من الحمل ترثر كانما يتوجع :

ــ هذا الحاج سرحان واسع الثراء ، عنده اطيان وخيل وجمال ، وعنده ثلاث نساء . هو يغمر جدك بالهدايا .. اللهم الطف .. !

لكن شوكت الصغير كان مشغولا بالرجل صاحب الفرس . يتصوره الان يمضي بفرسه بعيدا . سأل عم عمران :

ــ من هذا الرجل صاحب الفرس الذي تكلم معي عند الشجرة .. ؟

ورد العجوز من تحت القفة مستغربا :

ــ الا تعرفه .. ؟

اجاب شوكت دهشا :

ــ لا .. لا اعرفه .. !

تكلم عم عمران كانه يردد بكائية :

لقد كان عريس امك .. قرئت الفاتحة وجهز الجهاز .. لكن اباك جاء من خلف البحر راكبا حصانا مهـولا ويسوق امامه سحبا من الاغنام يبحث لها عن مرعى . كان ذلك في قرية اخرى لكنني اعرفـه .. آه .. هـذه القفة ثقيلة . قفة الحاج سرحان . لقد خفى العرس .. وجدك شوكت افندي طرد ابن شقيقته العريس .. آه من هذه القفة .. اللهم الطف .. !

قفز قلب شوكت في صدره من فرط استثارته . كادت الدموع ان تتفجر في عينيه ، لا يدري افرحا ام رعبا ام سخطا ، لا يدري .. لا يدري . دفع عم عمران باب السور ومضى داخلا ميمما شطر غرفة الفرن يسبقه شوكت جاريا ناحية امه . قامت الجدة بجرمها العظيم تعين الرجل . حط هذا حمله وهو يقول :

ــ الحاج عمران يرسل هذا الود ويسلم عليكم .. !

رمقت ام شوكت القفة بعينين فزعتين وهي تشد ابنها اليها بعنف . خاف شوكت من تغير وجهها . قبض على قطعة النقود في جيبه . اخرجها يعرضها على امه مرتجفـا :

ــ اعطاني هذه ايضا يا امي .. !

قبضت على ذراعه تكاد تهشمه في اذنه غاضبة غضبا ينتفض منه جسدها .

ــ تاخذ النقود من الناس هكذا .. ؟

رد شوكت ملهوجا مرتاعا :

ــ كان جدي شاهدا .. !

ربما ادركت الام انها اسرفت على ولدها ، خففت قبضتها على ذراعه ولانت نظرتها له . عرف شوكت الحنان في عيني امه . تمرغ في يدها التي امتدت تتحر رقبته تحت جلبابه وهو يتخفف رويدا من الفزع الذي تلبسه . الجدة قلبت من محتويات القفه بانصراف تام . تذكر شوكت وقال مندفعا :

– رايت في الشونة رجلا كان سيتزوجك يا امي ..!

بهتت الام وشحب وجهها كميتة . لم ير شوكت وجهها هكذا ابدا . تصورها ستموت من فورها . تراجع زاحفا على الحصير مأخوذا . رفعت الجدة عينيهاالیهما متنبهة على كلمات شوكت . حولت ام شوكت وجهها متفادية نظرات الجدة . كلمت شوكت بصوت كالفحيح .

– قم العب مع العيال ..

كان شوكت في زمنه قد بلغ نهاية الحصير . قام واقفا يتلفت مخبولا ، ثم اطلق ساقيه للريح . حينما اصبح فيوسط الفناء الواسع الصامت الممتلىء شمسا احس بالامان . تفكر في كل شيء ، في الرجل صاحب الفرس ، في الحاج سرحان ، في عم عمران في الجد شوكت افندي ، تفكر مرات ومرات ان يهتدي الى شيء . لكن حجم اقدام عم عمران الهائل بدا له عجيبا . انه لا يحب الحاج سرحان ، ولذلك فان شوكت لا ينبغي ان يحبه . تصور الرجل صاحب الفرس يمضي مختفيا في دوائر سوداء مؤطرة بالاخضر موجودة في قلب وهج الشمس هذا . مكانه في مركز الدائرة تبقى قطرة حمراء اخاذه . على شوكت الا يفكر فيه بعد ذلك ابدا .

سألنفسه متى تصحو عفت . لقد احبها من كل قلبه ، شعرها الذهبي ، شرائطها الزرقاء وخدودها الوردية وجوربها الابيض . تمنى لو كان معه شيء ليعطيه لها ، لو كان يعرف حكاية طريفة ليحكيها لها . حكى لها عن دارهم في البلد فدهشت . قال لها :

– تعالي عندنا .. !

قالت :

– اخاف

قلبه ينقبض حين يفكر ان مبروكة لا تحب عفت . لم يدر ماذا يفعل او ماذا يقول . تذكر ان مبروكة كلمتها امس :

– منزلكم كبير .. !

وعفت ردت :

– انه ليس منزلنا .. !

دهشت مبروكة ودهش شوكت ايضا . سألتها مبروكة :

– منزل من .. ؟

وقالت عفت :

– منزل ابو سليمان .. !

وسألت مبروكة :

– كيف تعيشون فيه .. ؟

قالت عفت :

– فوجره .. !

لم تفهم مبروكة ولا شوكت . لكن مبروكة سألت شامتة :

– ولو طردكم الرجل منه .. اين تذهبون .. ؟

سكتت عفت محتارة ، تنظر الى شوكت غير فاهمة وهو حزن من اجلها . تمنى لو تحبها مبروكة ، لكنه لم يدر ماذا يفعل .

كان العيال يلعبون في فناء اخر متصل بفناء هذا البيت يفصل بينهما سور واطىء جرى شوكت اليهم . لمّ العيال حول مبروكة مثل دجاجات حول ديك تياه . لم تعر مبروكة شوكت اهتماما . وقف مرتبكا لا يدري ماذا يبدأ . اقبلت عليه عفت :

– اين كنت .. ؟

احس شوكت بثقل قلبه . في عقله ! اختلاط عظيم ، لكنه قال :

– كنت في الشونة .. !

ابتسمت له عفت صامتة ودودة . اراد ان يريها قطعة العملة التي في جيبه . لكنه خاف لسبب غامض . يتحسس القطعة في جيبه وهو ينظر لها صامتا . زعقت فيهما مبروكة تنسب اهمالهم لادوارهم . رأى شوكت دارا قد رسمت على الارض وعروسة وعريسا واوعية طبيخ . اندمج مع العيال في اللعب مستغرقين حتى سمعوا الخالة حكمت تنادي عليهم من الشرفة وراوا المساء قد حل . تحسس شوكت جيبه فلم يجد قطعة النقود . كربه الضيق والخوف .

حينما دخل العيال الثلاثة من باب الشقة ادركوا ان ثمةشيئا غير عادي يجري . من غرفة الجلوس يأتي صوت ضيوف كثيرين يتكلمون ويزعقون ويضحكون . من غرفة الكرار يأتي صوت جماعة كبيرة من مواقد الكيروسين . وقف العيال قليلا مرتبكين ثم تبعوا مبروكة ناحية غرفة الكرار .

الجدة محمرة الوجه مشمرة الاكمام منهمكة تماما . رائحة الطبيخ زاعقة . حلل هائلة على الارض واخرى على المواقد الطنانة . ام شوكت في الركن عاكفة على نقاوة الارز الخالة حكمت تلبس جلبابا جميلا ، مكمولة تضع في

شفتيها احمر وتضحك جدا ، شهرت تحمل المفطومة وتلاعبها . جرت عفت لبدت في جنبها . نظر شوكت الى مبروكة التي تتامل ما حولها بنظرات سريعة فاحصة .

فجأة تضع الجدة يديها على عينيها ويخض جسمها البكاء وهي تحدث ام شوكت :

ــ لعلها الان تعاني من المخاض يا روح امها .. !

ام شوكت ترد كالهامسة : ــ

ــ خفض عن نفسك يا نتني

شوكت يقترب من الخالة شهرت سائلا :

ــ من هذه يا خالتي .. ؟

وتنقض عليه الجدة زاعقة باجابة شرسه :

ــ خالتك امتثال يا حبيبي .. !

يصفر وجه ام شوكت تجمد يداها على صينية الارز في حجرها . ادرك شوكت انها لو كانت قريبة منه للكزته ، بادلها النظر خائفا . صمت الجميع الا طنين المواقد العالي كأنهم شياطين يتناحرون .

فرغت ام شوكت مما في يدها بسرعة . اسلمت الصينية الى الجدة . قامت تنفض غلت الارز المجتمع في حجرها . مالت حملت جودت الرضيع الذي كان نائما على فرشة بجوارها واخذت حكمت الصغيرة بيدها وطلبت من مبروكة ان تحمل شهرت المفطومة ثم ساقت العيال جميعهم الى الغرفة . هيأت الغرفة النوم وانامت جودت الرضيع . بقيت شهرت المفطومة تنز قليلا حتى نامت وكذلك حكمت الصغيرة .

مبروكة وشوكت وعفت جلسوافي دائرة . مبروكة سمت شوكت جديا وعفت عنزة وسمت نفسها العجوز صاحبة الدار . السبابات الثلاثة وضعت على الارض . مبروكة تحرك سبابتها قدما او تراجعا اذا سرحت الى الحقل او رجعت الى الدار . تفعل ذلك وحدها او تأمر الجدى او العنزة او هما معا ان يصحباها من اخطأ في فهم امرها او تلكأ في تنفيذه خبطته على يده ويكون لذلك ضحك وكركعة .

رافق شوكت امه ، الام مطرقة شاردة مهمومة . ضجة الضيوف في غرفة الجلوس تزداد توهجا . وشي بواقد الكيروسين يزداد الحاحا . عاد شوكت الى امه فوجدها ما زالت مهمومة مكروبة . لم يستطع ان يفهم شيئا .

فتح باب الغرفة ودخلت الخالة شهرت تلبس جلبابا اسود وطرحه ، قالت لشوكت :

ــ تعال معي نشتر شيئا من الدكان ..

قال شوكت

ــ نعم يا خالتي ..

والخالة قبلت عفت الصغيرة وقالت لها :

ــ سأحضر لك حلوى معي .. !

ثم ربتت راس مبروكة وقالت

ــ وانت ايضا .. !

شوكت جرى محاولا اللحاق بالخالة شهرت على السلم . عند باب الشقة التي تحتهم فتحت شراعة الباب واطل وجه شاب . جفلت الخالة شهرت وللحظة بقيت مكانها لا تريم . شوكت تسمر في مكانه . تكلم الشـــاب وابتسامته ترى في العتمة .

ــ مساء الخير ..

ــ مساء الخير ..

ردت شهرت مرتبكة

ــ مساء النور ..

وسأل الشاب :

ــ الى اين .. ؟

وردت شهرت وهي تتحرك ممسكة بيد شوكت :

ــ سأشتري شيئا من الدكان

وضحك الشاب قائلا :

ــ هل تشترين لي حلوى معك .. ؟

وردت شهرت وهي توليه ظهرها خارجة تسحب شوكت من يده :

ــ انك لست صغيرا .. !

سأل شوكت :

ــ من هذا يا خالتي .. ؟

قالت مستعجلة

ــ بن مصطفى افندي ابو سليمان صاحب البيت .. لا تقل لاحد انني كلمته .. !

رد شوكت متواطئا :

ــ حاضر يا خالتي .. !

طول السكة وشوكت منشغل بما حدث لم يع من الطريق شيئا في الذهاب ولا في العودة . كانت الشراعة ما تزال مفتوحة والولد هناك . كلم شهرت :

ــ هل احضرت لي الحلوى .. ؟

وسألت شهرت دهشة وصوتها يشي بالسرور !

ــ الا زلت هنا .. ؟

في هذه اللحظة انصفقت الشراعة مغلقة والخالة وشوكت التفتا وراءهما وخيزرانة . الخالة نزلت على شهرت مصفرة كانما قسمتها نصفين انكفأت على وجهها

وشوكت اغمض عينيه وصرخ رعبا . حينما فتح عينيه كانت امه وجدته وخالتـه حكمت يرفعـون شهـرت ويسندونها لتصعد السلم والخال واقف يشير الى الشراعة بخيزرانته ويقول للجدة :

ـ كانت تكلم هذا الولد .. !

قالت له الجدة بمرة :

ـ اغرب من وجهي وليحرق الله قلبي عليك .. !

ارقدت شهرت على السرير منكفئة على وجهها عارية تماما . جسمها ابيض وردي اللون تقده العصا نصفين بخط ازرق فيه قطرات دم . وضعوا منديلا مبلولا تحت انفها الدامي . دهنت الجدة ضربة العصا بالزيت .بدات فجأة تبكي بخض جسمها البكاء وهي تقول عن الخال جودت :

فليأخذه الله لارتاح منه .. !

ثم مشت هي والخالة حكمت الى غرفة الكرار . بقيت ام شوكت ممسكة بيد شهرتتنظر لهاوهي شاحبة الوجه كالميتة . الخالة عفت الصـغيرة تتلفت في ذعـر . انفجرت فجأة في البكاء ثم مالت على الوسادة واغرقت في النوم . مبروكة تنظر مستغربـة وشوكـت مكتئب وصامت وضجة الضيوف لا تزال عالية .

ارتفعت ضجة الضيوف فجأة كأنما انفتح بابغرفة الجلوس . تصورهم شوكت يخرجون وانهم الان في الصالة خلف باب الغرفة مباشرة . تسلل هو ومبروكة في غفلة من الام المنكبة على شهرت الى الصالة . كانت غرفة الجلوس مفتوحة وفي الصالة امام الباب الحاج سرحان يغسـل يديه في الطشت والخال جودت يصب عليه الماء من الابريق الجد واقف يتكلم مع الحاج سرحان ويضحكان . تناول هذا المنشفة من على كتف جودت وبدأ يجفف يديه.كلم الجد ابنه جودت ووجهه متورد من الضحك :

ـ ناد للوالدة تسلم على الحاج .. !

جاءت الجدة ووراءها الخالة حكمت ناكسـة الراس خجلا . سلم الحاج على الجدة وقبل يدها والجدة قبلت راسه. سلمت عليه الخالةحكمت وقبلتيده. امسكهو ذقنها وقبلها من خدها . ضحك الجد والجدة والخال . الحاج اخرج من حافظته ورقـة نقـود كبيرة وناولهـا لحكمت . ضحكت مبروكة كالمجنونة وفرت عائـدة الى الغرفة . تبعها شوكت يتصور شفتي الرجل لزجتين على خد الخالة ويتحسس خده هو في المكان الذي قبله فيه الرجل . حينما فتح عينيه في صباح اليوم التالي كانت امه ما تزال جالسة بجوار شهرت ممسكة بيدها ومنكبة عليها وصامتة تماما .

دخلت الجدة والخالة حكمت ومعهم سيدة ريفية تلبس اسود وفيبدها جرة ، جلستعلى حافة السرير بجوار شهرت . أم شوكت مدت يدهـا وخلعت منديـل راس شهرت وناولته للمرأة في الملابس السوداء . بدات هذه ترتل بصوت عال وتقيس بالشبر والفتر والقيراط وتعقد في منديل راس شهرت عقدا . ثم اخرجت من صرتها حقا فيه اوراق حمراء كـاوراق الورد وضعت منهـا في فنجان به قليل من الماء فتلون الماء بلون احمر . اخرجت قلما من الناب وورقات . رسمت مربعات وكلمات في الاركان وحروفا كثيرة حتى امتلأت الصفحة تمامـا . نقعت هذه الورقة في طبق به مـاء وامـرت ان تشـرب شهرت متفصصة . اجرت المرأة نفس الشيء على ورقة اخرى وامرت ان يرش نقيعها مكان ما سقطت شهرت. ثم قامت وهي تقول :

ـ الشفاء من الله .. !

حزن شوكت . كان يظن المرأة ستقول ان شهرت ستشفى حالا . سلمت المرأة ومشت وبقيت الجـدة جالسة على حافة فراش شهرت تبكي ويخضها البكاء . الخالة حكمت واقفة في شفتيها بقايا احمر وفي عينيهـا بقايا كحل . قالت لها الجدة بحسم :

ـ خذي العيال الى الكرار ليفطروا .. !

وبعد ان افطر العيـال شالت الخالـة حكمت على راسها صفا هائلا من حلل الطبيخ ونزلت بهم ووراءها العيال الى غرفة الفرن لتغسلهم . مكان سقوط شهرت على السلم مرشوش بالماء المفروء عليه . الشراعة مغلقة وصامتة . انتاب شوكت خوف غامض . تلفت حواليه وجرى مسرعا ليلحق بالخالة ومبروكة وعفت .

كانت لمة عيال في الفناء الاخر عبر السور الواطيء قد بدات في اللعب فعلا . انطلقت مبروكة وخلفهاشوكت وعفت يهللون في فرح وينضمون للعيال . فورا اخذت مبروكة دور الرياسة . لعبوا اشياء كثيرة واللعب حمى جدا . بنوا دورا وعملوا عرائش وعرسانا . سافروا الى المدينة واشتروا اشياء من الدكاكين . خاطوا ثيابا وطبخوا ولائما . اطاع الكل مبروكة طاعة كاملـة . لهثـوا وراء اقتراحاتها وبدعها . رددوا وراءها الاغاني التي جادت بها من البلد . لكنها فجأة توقفت وقالت وهي تفز سبابتها في صدر شوكت .

ـ انت العريس .. !؟

استغلق الفهم على شوكت . اتسعت عيون العيال دهشة . مبروكة غير ابهة تمر بهم محدقة في عيونهم . اشارت الى عفت :

ـ وهذه هي العروسة .. !؟

ضحكت عفت جدا وتوردت وجنتاها . اجلستها مبروكة جنب الجدار هي وشوكت . رسمت حولهما دائرة كبيرة بخط من التراب وسمتها البيت . كنست البيت ونظفته واجلست العيال فيه يغنون بقيادتها . رسمت دائرة اخرى اصغر حول عفت وشوكت وسمتها غرفة الدخلة . قالت مبروكة ان العريس والعروسة لا يتكلمان معا ابدا . استمر الغناء .

ظل شوكت جامدافي مكانهناظرا للامام لايجرؤ ان يرمق عفت . كان مهتاج المشاعر الى اقصى حد لا يعرف ان كان فرحا ام خائفا . كانت كلمة العريس بالنسبة له غامضة . تذكر العرسان الذين راهم في البلد مخضبي الايدي بالحناء . في وجوههم شحوب بعد حبس سبعة ايام في غرفة الفرح . مبتسمي العيون وفي وجوههم دماثة تليق بالعرسان ثم الجلاليب الجديدة والاحذية الناقعة اللون . شيء غامض ورائع ومخيف هذا العريس وهو لا يدري .

فجاة هتفت مبروكة بشوكت :

ـ الان تأخذ فلاح العروسة .. !

صعق شوكت اما عفت فقد ضحكت دون فهم . جاءت تساؤلات العيال على مبروكة من كل جانب :

ـ كيف .. كيف .. كيف .. !؟

لم يسمع شوكت شيئا من هذا . كان الصمت في داخله وحوله . تذكر ليلة فرح اخيه الاكبر . بعد الفرح وزفة العروسة الى العريس نام الى جوار ابيه على الفرن في القاعة الداخلية . نامت امه وحكمت في الناحية الاخرى من الفرن . لكنه في الليل قام مفزوعا على صراخ العروسة زهرة . وجد اباه صاحيا ينظر . ساله مرتجفا :

ـ زهرة تصرخ يا ابي .. ؟

رد الاب رصينا مبتسما :

ـ اعرف .. !

صمت شوكت غير فاهم شيئا . قلب بصره حوله . امه جالسة شاردة مكتئبة كعادتها . كانت الليلة دخلة زهرة . لم يفهم شوكت لماذا تصرخ مفزوعة في ليلة دخلتها . ولم آذاها الاخ الاكبر فيمثل هذه الليلة. لم يجد اجابة ولم يبرح السؤال راسه . حمله معه في الايام التالية . سمع بعد ذلك ان اخاه الاكبر في تلك الليلة اخذ فلاح زهرة ، لكنه لم يفهم تماما ماذا يعني ذلك .

لكنه ادرك كل شيء حينما سمع زهرة تحكى ذلك لنساء اخريات لم يأبهن لوجوده وحكين عما لاقت كل واحدة في تلك الليلة . بعضهن كن ضاحكات ساخرات لكن زهرة كانت مريرة حاقدة . قالت عن اخيه :

ـ ان اصبعه كالفأس ..

وتفكر شوكت كل مرة راى فيها الاصبع السبابة لاخيه الاكبر . كان هذا الاصبع غليظا محرشفا كفرع سنط . تصور الم زهرة اذا يدفع اخوه هذا الاصبع في فرجها فيتفجر الدم وهي تصرخ متوجعة مرعوبة .

امسكت به دكة ركبتي عفت وفرقت بين وركيها قائلة :

ـ اجلس القرفصاء هكذا ..

شحب وجه عفت المتورد . قاومت يد مبروكة قليلا ثم وضعت مفرقه وركيها .

راهما شوكت ناصعي البياض وسروالها بينهما قان. قالت له مبروكة :

ـ انت خذ الفلاح باصبعك .. !

زاغت نظرات عفت وهما تستند بكفيها على الارض خائفة . مد شوكت اصبعه السبابه يتحسس فرج عفت تحت سروالها القاني . لهاث مبروكة وتنفس العيال مسموع متهدج . مشى بطن سبابته في اخدود بين نتوءين شديدي الهشاشة صرخت مبروكة فرحة . تصور شوكت ان الدم تفجر وان عفت زعقت ، لكنه لم يرتقب كما ارتقب من صراخ زهرة . قام ببطء واقفا . لم ينظر الى احد من العيال تصور نفسه اعلى قامة منهم جميعا .

مبروكة امسكته بكفيها من ساعديه ونظرت بعينيها البنيتين الواسعتين في عينيه صارخة :

ـ انت اخذت فلاح العروسة .. !

راى شوكت في عيني مبروكة للمرة الاولى اعترافا وودا حقيقيا ، لكن ذلك لم يفرحه . كان حزينا وصامتا تماما في داخله . فقدت الاشياء سحرها بالنسبة له . صنع العيال مركبا لزفة العريس والعروسة . ورددوا خلف مبروكة اغانيها مشى الموكب قليلا . شوكت وعفت صامتان

وحينما نادت عليهم الخالة حكمت من الشرفة عرفوا ان المساء قد حل . الخالة حكمت اطعمت العيال في غرفة الكرار ثم قادتهم الى الغرفة . كانت ام شوكت ـ جالسة بجوار الخالة شهرت على السرير وعلى كتفها جودت الرضيع . حكمت الصغيرة وشهرت المفطومة يلعبان على الارض . الخالة شهرت في يدها كوبة شاي ، انفها ازرق

وفي فتحت منخاريها اثار دمه . تحلق العيال حول السرير ينظرون للخاله شهرت . نظرت لهم جميعا ثم قالت لشوكت :

هل انا عملت شيئا يا شوكت ؟

ثم انفجرت في البكاء وامه شوكت صامته . زحم قلب شوكت حلقه من كاد ان يختنق انفجر في بكاء حارق قال مولولا :

ــ لا يا خالتي .. !

اجهشت عفت ايضا بالبكاء ومبروكة نظرت مندهشة نزلت ام شوكت ببطء من على السرير وجودت الرضيع على كتفها . سوت الفراش ووضعت فيه العيال وغطتهم . اغرقوا سريعا في النوم الا شوكت . بقى صاحيا ينظر حواليه .

بعد قليل جاءت الخالة وقالت لام شوكت :

ــ الا تجلسين مع ابيك قليلا .. انه هنا هـذا المساء .. !

قالت ام شوكت :

ــ نعم ..

ثم تحدرت نازلة من على السرير ببطء . وقفت تنظر الى شهرت قليلا وشهرت نظرت اليها ايضا . تنهدت ام شوكت ومشت دون ان تقول كلمة . تسلل شوكت وراءها يتبعها .

كان الجد في غرفة الجلوس يجلس على الكنبة التي في الصدر والى جواره الجدة وبينهما وساءة يتكىء عليها الجد . اللمبة الكبيرة في السقف ملات الغرفة ضوءا باهرا ونشرت جوا احتفاليا ، لكن الجميع صامتون . تقدمت ام شوكت قبلت يد الجد وكذلك فعل شوكت والجد دعا لهما واشار اليهما ليجلسا جلست ام شوكت وفي حجرها جودت الرضيع والى جوارها شوكت وعلى الكنبةالمقابلة جلست الخالة حكمت .

سلم الخال جودت داخلا . اعطى الجد نقودا . عدها هذا ووضعها في جيب جلبابه دون تعليق . ثرثر الخال قائلا :

ــ اعطيت عبد التواب افندي الحوالة موقعا عليها من حضرتك وهو اعطاني النقود .. ؟

لوح الجد بيده في وجه الخال جودت قرفا دون ان ينبس ببنت شفه . وقف هذا محتارا قليلا ثم قال :

ــ سامر على احد اصحابي يا ابي .. ؟

والجد اعطى الخال يده ليقبلها دون ان ينظر اليه . قبل الخال اليد الممدودة واقرأ السلام وخرج . حل صمت ثقيل وشرد شوكت ليفكر في اشياء عجيبة . ارعبته وفجأة زعق جده :

ــ الله حي ــ !

نظر الجميع متوجسين والجدة تمتمت :

ــ يا ستار يا رب

تململ الجد في مجلسه متوثبا كانه يوشك ان ينقصه:

ــ هذا الكلب يسرقنا !

كانما يكلم شخصا واقفا أمامه

ــ يسرق الوقف ويلقى الينا بالفتات هذا الناظر الحقير .. !

ظل الصمت كئيبا وقالت الجدة متململة :

ــ فليحرق الله كبده .. !

كنس الجد كلامها جانبا وهو يجعد انفه قرفا منها. تصور شوكت ناظر الوقف هذا رجلا بشعا يلقى لجده وجدته فتاتا وهما يلقطانه من الارض كالكلاب . حل صمت بلا نهاية . جودت الذي صحا على زعيق الجد بدأ يبكي وام شوكت تهدهده بلا جدوى . كلمت الجـدة الجد متوسلة :

ــ يا افندي .. الا ترتل في اذن جـودت الصغير الآذان الشرعي .. ولد عنه اهل ابيه ولم يعن احد بهذا..

والجد تحولت ملامحه الى تذلل عجيب وتهدج صوته وهو يكلم ام شوكت :

ــ هاته يابنتي .. !

قامت ام شوكت تحمل جدت البالي . حينمـا جلست الى جوار الجد وربت هذا على راس الصغير اخلد الى سكون . اذن الجد تماما مثل الآذان على ظهر مسجد القرية لكنه خفيض الصوت. بقى الجميع صامتين حتى فرغ الجد قال لام شوكت :

ــ حفظه الله لك يابنتي .. حفظه الله لك .. !

عادت ام شوكت الى مكانها ، وعاد الجد شاردا . وعاد الصمت ــ ثقيلا مستطيلا بلا نهاية .

بدا الجد حديثا لين العبارات وهو شارد مستغرق

ــ هذا الكون طبقات بعضها فوق بعض .. اخفها اعلاها وهو الهواء .. فيه يعيش الانسـان والحيـوان والطير .. وبعد ذلك الماء وفيه يعيش السمك وغيره من حيوان البحر علمه عند الله .. وبعد ذلك الطين وفيه الديدان وغيرها .. وفي قلب الصخر تعيش مخلوقـات يأتيها رزقها من عند ربها بمقدار .. !!

وهنا تهدج صوت الجد حتى كاد يصير بكاءا خالصا والكل صامتون . لم يفهم شوكت شيئا لكنه مبهور . تخيل اطيافا غريبة تهيم مترافصة على الجدران . زعق الجد زعقه مهولة .

ــ حي .. !

نشب شوكت اصابعه من هول الصدمة فيلحم ورك

امه . اختلطت في عينيه المرئيات ومادث الفرقة . ارقدته امه على حجرها اغمض عينيه وراح في سبات عميق .

كان الصباح عجيبا ، ايقظت الام شوكت ملهوجة:

ــ قم .. سنسافر اليوم .. !!

ورد شوكت على الفور وهو بعد لم يستيقظ تماما:

ــ طيب .. !

فتحت ام شوكت باب الفرقة الى الصالة ، متجنبة الباب الى غرفة الجد والجدة . خرجت لابسة جلباب السفر الاسود ، سلتها في يدها وجودت الرضيع على كتفها تدفع امامها مبروكة التي تحمل شهرت المفطومة وشوكت الذي يمسك بيد اخته حكمت الصغيرة . في فتحة الباب وقفت ساهمة تنظر الى الخالة شهرت التي جلست في سريرها تنظر في اعقابهم والى جوارها عفت الصغيرة . نكست الخالة شهرت رأسها واحتضنت عفت الصغيرة . تصور شوكت انها ربما تدارى دموعهـا . كانت ام شوكت قد رجتها الا تبكي بعد ان بكت هـذا الصباح حتى تقرحت جفونها . خرج شوكت وفي يده حكمت تكاد تخنقه كرينة .

كان الجد يوشك ان يخرج ذاهبا الى شونته مرتديا حلته وطربوشه والجدة خلفه تودعه على الباب . اقبلت ام شوكت عليه وقبلت يده وقبلت يد الجدة كذلك . تكلم الاب وهو في غاية التأثر لما راى ام شوكت متاهبة للسفر :

ــ هل آن الاوان يابنتي .. ؟

وردت ام شوكت كالهامسة :

ــ ما باليد حيلة يا أبي .. !

قال كأنه يولول :

ــ لا حول ولا قوة الا بالله .. !

وحل صمت قليل عاد بعده يقول :

ــ اقعدي يابنتي حتى اعود .. !

توسلت ام شوكت :

ــ ربما في السفر الباكر خير يا أبي .. !

قال الجد وهو يمض خارجا

ــ سوف تنتظريـن حتى اعـود .. ولن اغيـب عليك .. !

صمتت ام شوكت مغلوبة على أمرها . خرج الجد وانخرطت الجدة في بكاء يخص جسمها خضا . مشـت الجدة تمسح دموعها بمنديلها وأم شوكت واقفة والخالة حكمت اخذت جودت عنها . جاءت الجدة لام شوكت بأشياء كثيرة ، ملابس ومناديل رأس ومناشف . شكرت أم شوكت الجدة ودعت لها . دللت الخالة حكمت جودت الصغيرة وقبلته في شفتيه . اتت عفت الصغيرة باشياء وقصاقيص قماش ملونة لمبروكة ، نظرت هـذه دون مبالاة وضمت قبضتها على الاشياء . سـمعوا الخالة شهرت تأتي من الفرقة ثقيلة الخطو . تعلقت بها نظرات ام شوكت ، وهي وضعت يديها على راس حكمت الصغيرة وشوكت وعفت الصغيرة ضمتها بذراعيها . نزل الجميع السلم ذاهبين الى غرفة الفرن .

في الطريق الى غرفة الفرن قالت عفت الصغيرة لشوكت

ــ انا حزينة انكم مسافرون .. !

تعجب شوكت من الكلمة الحلوة ولم يستطع ان يبادلها مثلها . سكت مكتئبا مقهورا . في غرفـة الفرن جلسوا جميعا على الحصير . السلة في الركن اصبحت ممتلئة وثقيلة .

بدات الجدة تبكي يخض جسمها البكاء . قالـت ام شوكت :

ــ لاتبكي يا نتني ... انها انشاء الله بخير .. !

وضمن شوكت ان الجدة لابد تبكي الخالة امتثال. واصلت الجدة ولولتها :

ــ تعاودني يابنتي ذكرى ذلك الصبح عندما وجدت فراشها باردا .. !

وعلا نشيج الجدة ونكس الجميع ابصارهم الـى الحصير صامتين . وهي ولولت :

ــ خرجت من دار ابيها فارغة اليد ليس عليهـا سوى جلبابها الاسود .. !

اصبحت الجلسة مأتما . ارتعب شوكت وزاغت عينا حكمت الصغيرة حتى لبدت في امها وجودت الصغير بدا يصرخ . واصلت الجدة بكاء وعويلا شرسا :

ــ صرخ ابوك انها مرغت شرفه في التراب .. والرجل يا بنتي كتب كتابها ليلة وصولها له لم ينم معها ليلة في الحرام ... !

كاد شوكت ان يصرخ ان يخرج جاريا لولا ان وصل الجد . جاء الجد احمر الوجه مترب الحذاء يمسـك طربوشه في يده وخلفه عمران العجوز يحمل قفة كبيرة . ساعدته الجدة حتى انزل القفة بعنـاء . قال الجد لام شوكت :

ــ هذا سبوعك يابنتي .. لحم وأرز وصابون ..!

قالت ام شوكت خجلة

اتعبت نفسك يا ابي

تهدج صوت الجد وتحدرت دموعه . أسرعت أم شوكت قبلت يده شاكرة . امتـلأت عيـون الجميـع بالدموع . والجدة جسمها يخضه النشيج . اخرج الجد ساعته وكلم ام شوكت .

ـ امض الآن في حفظ الله يابنتي .. !!

قبلت يده مرة اخرى . قبلت يد الجدة . قبلت الخالة حكمت وهذه قبلت يدها .

احتضنت شهرت وهذه بكت وقبلت يدها . حضن الجميع شوكت والعيال وحتى مبروكة ثم مشى الموكب الصغير . الام تحمل جودت على كتفها وفي يدها السلة الثقيلة . عمم عمران يحمل القفة . مبروكة تحمل شهرت المفطومة . شوكت يمسك بيد حكمت الصغيرة مشوا يتلفتون ويلوحون . الجد والجدة والخالات على باب السور عيونهم مليئة بالدموع . راى شوكت عيني أمه معلقتين بعين الخالة شهرت . رمق هو ايضا عفت للمرة الاخيرة واخذ يد حكمت الصغيرة ومشى .

عم عمران يئن تحت القفة الثقيلة . من خلال انفاسه اللاهثة سأل شوكت :

ـ هل تعود لنا مرة اخرى ياشوكت .. ؟

انتاب شوكت الحزن والارتباك قال :

ـ لا أدري .. لا ادري .. !

سأله العجوز مرة اخرى :

ـ هل أحببت بلدنا يا شوكت .. ؟

تأمل شوكت اقدام الرجل الغليظة تنتقل على الارض باصمة بثقلها على التراب . ثم قال :

ـ آه .. انها بلد طيبة .. !

ـــــ × ـــــ

مضى الشارع صعدا . عرف شوكت ذلك في كفاح قدمي عم عمران الثقيلتين كخفي جمل . قال في نفسه ؛ الآن سوف ينتهي الشارع الى المقبرة . توا بدأ حجم التل الهائل يحجب الافق عند آخر الشارع . مقبرة عجيبة ليست ابدا كمقبرة بلدتهم . تذكر هذه وامتلأ قلبه خوفا . وهج الشمس المسلط والظلال القليلة والصمت المخيم وطنين الذبابات الخضراء اللامعة ظهورها في ضوء الشمس . مقبرة بلدتهم بعيدة جدا عن الدور . القبور حجومها جسيمة مدهوكة بالطين . نباتات في طين شرق متشقق في اصص متربة ، مكسورة، لكنهن تبدين في القيظ دسمات مكتظات . شواهد القبور الطينية صفوف صفوف مكتوب عليها ان تبقى هكذا لا تريم تحت وقدة الشمس المنصوبة .

تذكر يوم ان خطر له ان يرى المقبرة . زوجة ابيه تذهب كل آن وتعود تحكي حكايات عجيبة تملاه استغرابا . عزم على الذهاب ومشى في السلة الطويلة تحت الشمس الظهرية حتى شارف القبور . ثم تجاسر ان يقترب اكثر واكثر وقلبه يرتجف في صدره رعبا حتى اصبح هناك . شواهد القبور حولت ناحيته تحت تلك الشمس السوداء عيونا ملامح طينية . ثم ان تلك الشواهد كلمته بشفاه الطين تلك . كل الشواهد تكلمت، وكان الكلام همسا متوجعا اليما . كان الكلام جماعيا كأنه ترتيل قراء . ثم بدا الكلام يعلو ويعلو حتى صار هزيما مزلزلا .

تلبسه ذات الرعب الذي تلبسه حين زار المقابر وحده . تفصدت مسام جسمه بالعرق وهو يمشي في موكبهم الصغير وفي يده اخته الصغيرة حكمت . فانه يومها استدار ناحية الدور واطلق ساقيه للريح . طار عائدا الى الدار . حينما رأته امه فزعت وسألته ملهوفة

ـ اين كنت ... ؟

وهو اجاب :

ـ كنت في المقبرة .. !

وراى شوكت وجه امه يشهب كأنما توشك ان تقع ميتة . اخذته من يده وربت له دقيقا في كوز ماء وسقفه . شرب متفصصا . قالت له امه وفي صوتها بحة البكاء :

ـ لا تذهب مرة اخرى ابدا ... ابدا .. !

لكن هذه المقبرة لا يخاف منها العيال . يلعبون عليها طول النهار . كذلك العنزات والنعجات . ولقد ذهب مرة وشارك العيال لعبهم . من هنا ارتقى التل صعدا . تعجب لما رأى اشجار السنط الكثيرة وطيور مالك الحزين الآمنة . الطيور ناصعة البياض صفراء المناقير على ظهورها خضاب حنائي قليل . تعجب لها كيف تسير آمنة يترفع راسها الدقيق مساوقا تنقل خطوها . السيقان نحيلة سوداء والقراق متخالط لكنه ليس قبيحا ولا مفزعا . ولقد رأى اعشاشا فيها بيض او فراخ عارية من الريش عمياء العيون تخبط بمناقيرها في كل صوب . والرجال في الظل عند اقدام الحيطان في الجهة الاخرى . طنين ذبابات او اختلاط كلمات لكن لا خوف .

يومها ارتقى التل صعدا هو ومبروكة والعيال . كانوا يريدون شراء لحم لطبيخ الفرح وكان عرفة بن الجزار قد علق ورقة هائلة من اوراق التين الشوكي في فرع شجرة سنط يقطع منها بمنجل قديم في يده ويبيع للعيال الذين يريدون لحما للعبهم . ساومته مبروكة باقتدار وجاءت باللحم فرحة . شوكت كان يتأمل السكك السارحة في جسم التل . يتأمل القبور المتناثرة هنا وهناك بلا وقار . وهاكتها ساقطة وكثيرة منها بلا صبارات . العيال يلعبون عليها والنعجات والعنزات بلا خوف . سأل شوكت نفسه « هل يا ترى هذه البلدة بلا عفاريت ؟ ام ان العفاريت هنا تسكن ناحية اخرى..؟»

عجيب جدا وعجيب كذلك لطيور مالك الحزين

الامنة . هي الان ايضا ــ كما كانت دائما . وهو آخذ بيد اخته الصغيرة حكمت مرهفا السمع لخطوات عم عمران الثقيلة على التراب الناعم . أحس قلبه ثقيلا واحس بود كبير الى الرجال الذين يجلسون عند اقدام الحيطان . كف الرجال الكلمات المتفرقات الكسولة ورفعوا الى الموكب العابر سحنا لوحتها الشمس . تحت الجباه البنية تبرق عيون صغيرة كالخرز . يتأمل شوكت اصابع الاقدام الضخمة . دون ان يدري وجد نفسه يحيي جماعة الرجال في وقار وحزن :

ــ السلام عليكم .. !

حدث تردد قليل وجاءت الردود مبعثرة يسمعها شوكت ورعدة الخوف تشي في جسده .

ــ عليكم السلام ..!

رمق ظهر أمه بسرعة . لمح ارتجافها وارتباك خطوتها لكنها لم تلتفت ولم يضطرب مسارها . صرف من الارتباك نظره ناحية شجرات السنط والتل الصاعد الى اعلى مرشوقة في جسده القبور . عادت عيناه تتاملان طيور مالك الحزين تمسحان على خضاب ظهرها وتفتشان عن الاعشاش على كيمان التراب عند اصول الاشجار . يتابع بأذنيه همهمة الرجال برد السلام ومعمعة الشفاه تعجبا من طفل صغير يلقي السلام كالكبار . ما زالت في جسمه برودة خوف مما فعل . لكنه ظل في تأمله كاسيا وجهه قناع حزن .

لقطت اذانه كلمات ودودة من ودعوات من الرجال الجالسين له .

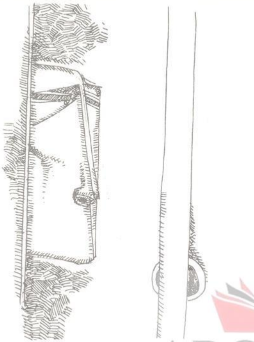
ــ الله يفتح عليك يابني .. ! ولد مبروك .. !

وعم عمران تحت القفة الثقيلة يقول :

ــ هيه .. هيه .. سيفتح الله عليك باشوكت.. وتكون مبروكا .. وتذهب للجامع وتقيم الصلاة في المواعيد .. !

لم يدرك كلمات عم عمران جيدا . تصور الرجال في قريتهم يمشون من الدور حتى الجامع في ثياب نظيفة غير ثياب العمل في الغيط . على جباههم نبرة من اثر السجود وفي ايديهم المسابح يلقون السلام طيبين . لم يفهم شيئا . وهو لا يعرف كيف تؤدى صلاة او تتلى قراءة . امتلأ خوفا وعدم تصديق . لكنه لم يدع ذلك يبدو على وجهه . مشى ناظرا الى الامام لا يتلفت . يقول في نفسه : « ان الواحد قد يكون خائفا . لكن لاينبغي ان يكلم الناس عن خوفه » .

الشارع يدور حول التل الكبير وجماعات آخرين من الرجال يرفعون الوجوه ناحية الموكب العابر . التفتت مبروكة ناحية شوكت . ربما تتوقع انه سيقرىء الناس



السلام مرة اخرى . لكنه لم يفعل . وربما لحظ في عينيها ابتسامة شماته . لم يأبه لها حرف عينيه عنها سريعا . انه يريد الآن ان يكون وحيدا . سحب حكمت يستحثها بجذب رفيق من يدها حتى لا يختلف عن عم عمران . والرجل يواصل كلماته التي كان قد قالها منذ مدة :

ــ أليس كذلك يا شوكت ... يابني !

وشوكت يقول في نفسه « نعم » خافتة لا تسمع ويهز رأسه موافقا وهو حزين الى درجة البكاء ويتصور نفسه في جماعة الناس الذاهبين للصلاة في السجد .

تكشف عند نهاية الشارع امتداد الحقول الشاسع والسكة التي تشقه ماضية الى المحطة البعيدة . بدات كآبة ثقيلة تزحم صدره وتخنقه واراد ان يبكي بحرقة. التفت بسرعة الى القرية التي تنصرم وراءه مبتعدة . الآن اصبحت الزيارة لبيت الجد فائتة ومنقضية . رأى ان الاشياء تغيم خلف غلالة الدموع التي تملأ مآقيه . دموع دافئة تنحدر من عينيه على وجهه وهو صامت . بكاء آخر لم يجربه قبل ذلك . ترك الدموع تنحدر فلا احد يراه .

وجد صعوبة في تذكر الاشياء في بيت الجد . الحكايات والوجوه والكلمات وهو يقف وسط هذا

الاختلاط غير عارف ما يصنع . لا يعرف من يحب ومن يكره . هم كشخوص الحلم وهو كالنائم الذي تيبست اعضاؤه من الكابوس . واصلت دموعه الانحدار واحس نفسه يقول « انني احبهم جميعا ، هم ناس طيبون وانا احبهم جميعا » وتصور كأنهم يسمعون هذه الكلمات وكأنهم يرفعون اليه الوجوه . والحلم يملأه حزنا غريبا لم يجربه قبل هذا .

لكن الرغبة لم تساوره في الرجوع . في الحقيقة لم تساوره رغبة من اي نوع . انه فقط يريد ان يبقى وحيدا . وهو يسير الآن عائدا لانهم ينبغي عليهم ان يعودوا الى القرية .

تأمل جلبابه . اكتشف ان الجلباب لم يعد جميلا كما كان اول مالبسه . بعد ان غسل فقد جدته وبهاءه وصار قصيرا . مسح دموعه بكمه . راى ان مبروكة تنظر اليه . ضايقه هذا صرف نظره الى الناس الذين يعملون في الحقول . الى سارحين متأخرين او الى ناس يبكرون بالعودة . وهذا جعله يحس بالانقباض . تلك الكمية من الصمت المعلقة على امتداد المسافة في هذه الصفة الضحوية .

قال في نفسه انه اذا عاد الى البلد فسوف يكون دائما وحيدا . لن يتكلم مع احد . سيذهب الى كل مكان وحيدا وسوف يلعب وحده ايضا . واذا نصب العم والاخ الاكبر آلة العذاب تلك تحت النخلات فسوف يذهب . وسوف ينازل العيال . وسوف يحاول جهده الا يقع . سوف يثبت قدمه في الارض بكل قوة وبذلك لا يقع . وهذا التصور ملأه فخرا . واصل سيره مباهيا يحلم انه لا يقع في نزاله مع العيال وان العم والاخ الاكبر ينظران اليه ذاهلين .

لكن حكمت الصغيرة بدات تبكي ولم تعد تستطيع السير . جاءت لها الام تنظر للمسافة الباقية وتكلم شوكت :

— هل تستطيع ان تحمل اخاك جودت قليلا .. ؟

حمل شوكت اخاه جودت يسنده اليه بكفه . وام شوكت تكلم الحمال العجوز

— هدت حيلك هذه القفة ياعم عمران .. ؟

والرجل يعتل حمله مثقلا قدميه

— حمال الحمول هو الله يابنتي ... ولقد وصلنا والحمد لله .. لم يبق سوى فركة كعب .. !

حملت الام حكمت الصغير ومشت . مبروكة الآن تسبق متقدمة والام تمشي بجوار العجوز وشوكت يمشي متخلفا حاملا اخاه .

وصلوا الى المحطة . عبروا جميعا جسرا صغيرا على ترعة قليلة الماء وانحرفوا يمينا الى مصلى محاط بسور واطىء ومفروش بالقش في ظل صفصافة تتدلى فروعها في الماء كامراة تغسل شعرها . وعلى البعد رشقت لوحة اسمنتية كبيرة تحمل اسم البلد .

اعانت ام شوكت عم عمران ليضع حمله . تنهد الرجل تنهيدة عميقة وهو ينظر الى القفة الجاثمة على الارض . رفض ان يعود حتى يعين ام شوكت على ركوب القطار . اخرجت صرةمنديلها فكتها عن قروشها واعطت الرجل شيئا منها . قبل النقود ووضعها في جيبه وشكر ام شوكت دعا لها :

— ولتعودي الينا كثيرا يابنتي بسلامة الله .. !

نظر شوكت لهذا ساهما في نوع من عدم التصديق . وحينما صاحت الام في ضجة القطار تقول لعم عمران « سلم لي على والدى » لم يسمع الرجل ومشى عائدا على نفس السكة .

الركاب قليلون . لا متسولين ولا باعة . فقط صبي صغير ماسح احذية يمشي بين صفي المقاعد متكاسلا ويخبط بالفرشاة على الصندوق خبطات متباعدة . جلست ام شوكت تضم جودت الى صدرها وتحضن حكمت اليها . شهرت نائمة على حجر مبروكة والقطار يصلصل حديده وهو ينفخ زفرات متقطعة مبتدئا مشواره . نظر شوكت من الشباك . عم عمران على السكة آيبا صغيرا على البعد . قاسى شوكت المسافة الى القرية . بعد طويلة .

مرة اخرى انفطر قلب شوكت . نظر الى امه ، جامدة الوجه مزمومة الفم غائبة في تفكير عميق . حول وجهه الى الشباك وقد نسي مبروكة تماما . لكنه استحوذ عليه تصوره انهاذا اكتسىوجهه بالجهامةهكذا وهو ينظر من الشباك فانه في هذه اللحظة يشبه امه تماما . ملاه هذا الاحساس كبرياء وانفه وشعورا بالمسؤولية .

غمره الحزن ، حزن لا يريد ان يتخلى عنه عمره . يتوحد قلبه وجسده مع هزيم القطار المندفع . يتصوره طائرا . يطير القطار صعدا وتبقى الاشياء متخلفة عنه . القرى والجميزات العجوزات والناس والبهائم . في القرية البعيدة بيت الجد ، نقطة صغيرة موجعة وسط زحام من اشياء اخرى .

على هذا الافق ، على نثار من نتف سحب تحتها خط منرسوم اشجار ومنازل، كانت هناك عينامبروكة. يخالط جمالهما انكسار كان عليه ان يراه من الاول . بنيتان كبيرتان سود الاهداب . تطلع فيهما دون خوف.

# ٣ قصائد

محمد الاسعد

## (١) لوركا

أنت تعرف غرناطة العربيه
في الهدوء العميق
وفي السفح منذ قرون
ولكن اتلمح فوق الطريق
وبين الحقول
ذلك الفارس الغجري ؟
اتلمح لوركا
مثل اغنية
في فضاء السهول ؟
كان يعرف اسوارها
والمسافة
يعرف موتا يراقبه فوق ابراجها
في الهدوء العميق
وفي الخضرة الشاسعهْ
ثم يمضي وحيدا
الى قرطبه

● ●

ليس للشعراء سوى الحلم
هل تتغير اشياؤهم في الزمان
رأيت البراري
ومفترق الطرق المستديره
حيث قادوه في آخر الليل
مستغرقا
داخلا
في رنين النواقيس
في وطن العشب والاغنيات
وفي خفقات الرياح
رأيت الحوانيت تغلق عند الغروب
ويسري صهيل خيول من الوهم
بيضاء
قادمة من سواد الحقول
ها هي العربات الحزينة
والغجر الهائمون
يجيئون من غابة الليل والسحر
ها عرس شبحي يقام
وها حلم لا يزول

● ●

ما تغير شيء على الطرقات
ولكن تلك السهول وخضرة هذا الفضاء وليل المدائن
منذ اقتيادك لوركا
تباع لمن يملك المـال
والحانة القرطبية غادرها الغجر اليائسون

● ●

وسرى في الهزيع الاخير من الليل
ضحك للسكارى من السائحين
ايه يا ملقه
يا صبية حقل الاغاني
وشباك حلم على البحر
كيف تحولت عاصمة للقمار
ومبغى لصوص الشعوب
وملقى السماسرة الشاحبين ؟

● ●

حين اوقفه الحرس الوطني الى جذع زيتونة
أوقفوا معـه
حلم الغجر الرائعين
حزن غرناطة العربية
واحتشدوا
طلقة .. طلقة
يطلقون على الحلم
والحب
والخضرة الشاسعه



## ( ٢ ) في الطريق الى طليطلة

يتأمل في الكلمات تذوب
وتتحـــل

في شارع تحت فجر بعيد
الى حانة في الطريق
الى امرأة في المطار
الى ليلة في الاحاديث
يذكر في نشوة ..
عودة في قطار تزاحم فيه
مئات من الناس
يخترق الليل
يذكـر ..
كان نبيذ
غنـــاء
ملامح ضائعة لمئات الصغار

● ●

كيف يسكن قول مياه الينابيع
زرقة هذه السماء
وصوت الخطى في ممر الحديقه
وتجيء العصافير امنة
في الاغاني
ويبتهج الغرباء وهم يدخلون طقوس اللغات
وأحلامها المحرقه ؟
ها هو الان يخرج من نشوة الاغنيه
واحمرار النبيذ
فينهض شخص شبيه
كجذع وحيد
ويلقاه في الغرفة الضيقه

● ●

في الطريــق
احس الجميع جذورا بلا تربة
شجرا جثة الصمت
مملكة سادها الحلم في لحظة
ثم مـــات
وعما قليل سيصعد هذا الطريق
يتعرج بين التلال
بعيدا عن النهر
والجسر
ثم تضاء نوافذ في السفح
حيث الظلام العميق
ويحدق منعزلا في السكون
تنقره رغبة
حيث ينحدر الشجر الجبلي
وتنحدر الطرقات
الى ساحة في المدينه

## ( ٣ ) كلوديـا

كنا رفاقا نلتقي
للمرة الاولى
وفي جو المساء حنين جيتار
وحزن حديقــة
للمرة الاولى
وكنا قادمين من الجهات جميعهـا
للمرة الاولى
تعرفني على صمت الحقول
فتهرب الكلمات مني
او تعود غريبة
للمرة الاولى

١٩٧٩

دراســـة

# الشـــعر والواقـــع الاجتـــماعي في النـــقــــد الحديـــث

د. عبد القادر الرباعي

كثر الكلام حول ماهية الادب ووظائفه وتشعبت الآراء في ذلك تشعبا زائدا ، فمن قائل ان غاية الأدب أن يقـــدم لنا شكلا زاهيا يمتعنا ، ومن قائـــل : ان على الأدب ان يلتزم خدمة الانسان وأن يقدم له ما ينفعه ، وبرزت فئة ثالثة لا تميل الى أي من الفئتين ، وانما تحتوي آراؤهما معا بشكل توفيقي تكاملي ، لقد نظرت الى الأدب على انه بنية ممتعة ولكنها أيضا بنيـــة نافعـــة .



— ١ —

ويبدو ان طبيعة التركيب للاسلوب الأدبي هي التي فرضت اختلاف الآراء في وظائفه ، ففي الأدب تستخدم عناصر محددة من الحياة ترتب ترتيبا مزجيا خاصا تتدخل فيه طبيعة الاديب الصانع حتى تخرج حين تخرج ، نسقا متحدا متماسكا يوحي بأبعاد روحية وفكرية متعددة قد تتأبى على الحصر .

واعتقد ان هذا الاتجاه في عالم الطبيعة الادبية هو الذي دفع غوتيه الى القول بأن « **مشكلة المشاكل في كل فـن ـ أدب هي استخدام الظواهر ـ الرموز ـ لانتاج شبه لحقيقة أسمى**(١) » ، فغوتيه يتلمس أساس المشكلة الفنية في استخدام الظواهر وتركيبها النسقي ، وهو محق في ذلك لان الناس يختلفون عادة في تفسير هذه الظواهر أو فهمها ، فكل ظاهرة في الشعر مثلا تنعكس فيها تجارب متلقي الشعر ـ وهي متنوعة ومختلفة ـ انعكاسات تقترب أو تبتعد من بعضها بعضا ، ولكنها قلما تلتقي . قال ماركس : « ان المادة الواحدة تنعكس بصورة مختلفة لدى الافراد المختلفين وتحول جوانبها المختلفة في عدد مماثل من الصفات والطبائع الروحية(٢) .

ومما يوجه هذا الاختلاف التمايز القائم بين بني البشر عموما وفي الانماط المبدئية والفكرية التي يتوزعونها في الحياة ، لكن الشعر ـ مع ذلك ـ يمنح قارئيه آفاقا روحية وعوالم غير محدودة بحيث يرى كل فرد ذاته ممثلة فيه ، ذلك لانه لا يقف عند حدود الاهتمام بالذات التي ابتدعته فحسب ولكنه يصيرها وسيلته للوصول الى الذات الانسانية عامة ، فالادب الناجح هو فن التخطي ، أقصد تخطي الخاص الى العام ، تخطي التجربة الفردية الى التجربة الانسانية المحورية ، ان **رسالة الشعر** أساسا هي « **ان يكشف عن قيمة هذا العالم ـ عالم تجربة الانسان الحي**(٣) » . وأهمية الشاعر تزداد لكونه « ملقحا لروح الانسان »(٤) .

ويكمن في رسالة الشعر والشاعر السر في استمرارية هذا الفن وبقائه أزمانا طوالا . قال جونسون الناقد الانكليزي المعروف : « ليس في وسع أي شيء ان يلذ للكثيرين وان يلذ لهم مدة طويلة سوى التمثيل الحق

للطبيعة البشرية[٥] » ·

والشعر بطبيعته لا يرضى أن تظل مهمته نقل أو محاكاة ما يجرى فوق ساحة الزمن الذي يشهد انبثاقه ولكنه يصر دائما على أن تكون مهمته أكثر جذرية من ذلك وأسمى · ليس من طبيعته الارتكان خلف الحياة أو على هامشها وانما المشاركة التطوعية في بناء هذه الحياة على نحو متجدد ·

لقد تحدث عن تفاعل الشعر والحياة مشاهير النقاد على اختلاف مواقفهم الفنية فأكد أكثرهم هذه الوظيفة المتميزة للشعر · قال أوسكار وايلد يوما : «ان الادب – الشعر – يكيف الحياة أكثر مما يتكيف بها[٦] » · وقد يكون من مراعاة القول هنا ان نتذكر تأكيدات نقدية اخرى تقرن الفن الى الخير ، قال الناقد الامريكي بيرت «ان وراء كل فن عظيم شهوة الى الخير وبغضا للشر ·· ولابد للفن من أن يكون في جانب الملائكة[٧] » وفي هذا المعنى يقول تشارلس مورجان بأن الفنان – الشاعر – ملزم بحكم وظيفته أن يعرف بأن دعوى الاستبدادي احتكار الحقيقة أثم ، ولهذا السبب نفسه لايمكن استبعاد كلمة الحقيقة من جوابه حين يسأل : ماذا يمكن الناس من أن يتخيلوا وهم يمارسون تلقي شعره فانه يجيب : وجوه الحق · وعندما يسأل بأي طريقة يفعل ذلك فانه يجيب : بأن أنقل اليهم رؤاى للحق[٨] ·

والمتبصر في الاقوال الثلاثة الاخيرة يدرك ان عبارة « تكييف الفن – الادب – الشعر – للحياة » تعني محاولته الفذة في توجيه مسارها لصالح الانسان · فالشعر يقوم على انتخاب مواده والتمييز فيما بينها ثم تركيبها على هيئة لا تحاكي الحياة ولكن تسمو بها أو تبعث فيها ارادة التغير الى الاجمل ، والشعر لا يغدو في هذه الحال مجرد اعادة صنع الحياة فقط وانما تكوين جديد لها أيضا · ومن المؤكد ان الشعر ليس شبيها بالحياة القائمة ولكنه يوقظ فينا حياة جديدة «يعجل بظهورها»[٩]، وهذا منطقي فلو أن الشعر كرر لنا الحياة كما هي لغدا عمله باهتا لا يجسد طموح أحد ولا يحفز احساس أحد ، لكنه وهو يوقظ فينا حياة جديدة يقدم لنا آمالنا في هيئة من التوتر الداخلي النشيط فنلمسها ونبعثها بوجدان يقظ ملهوف ·

ان في عمله هذا انتزاعا للانسان من آلام راكدة في الحياة والوصول به الى احياء الآمال التي يعيش في خياله ومشاعره ، فالانسان يعيش أبدا مع نظرات أمامية مشرقة لا يراها في واقع حياته ، وحين يأتي الشعر ليحييها فيه وينقلها من عالم الغيب الى عالم الاحتمال فانه يقدم له غذاء روحيا شهيا ينبري لالتهامه بفهم غريب · ان الشعر يجذر الاحساس بالقيم والتجارب الانسانية لانه يدفع الانسان دائما الى أن يعيش في عالم جميل منسق يبرز فيه مغايرا للمألوف وأكثر امتدادا في المستقبل ، قال غراهام هو « **الشعر يزودنا بمواد اكثر بكثير مما تستطيع ان تقدمه حياة فرد من الناس ·· انه يزودنا بامتداد لتجربتنا الخلقية**[١٠] » · وعنده أن التجربة الخلقية للفرد تتحدد عادة بظروفه الشخصية وبعصره وبأمته وبطبقته الاجتماعية[١١] ·

— ٢ —

وهذا يقودنا الى التعرف على العلاقة المحتملة بين الفن والشعر من ناحية والقضايا الاجتماعية من ناحية اخرى ، فما دام الشعر يتفاعل بحيوية مع الحياة بشكل عام كما قد رأينا ، فان تفاعله مع الحياة الاجتماعية محصلة أكيدة ، لان الحياة في أوسع مقاييسها حقيقة اجتماعية واقعة · ولهذا قالوا « الادب – الشعر – مؤسسة اجتماعية أداته اللغة وهي من خلق المجتمع ، والوسائل التقليدية كالرمزية والعروض اجتماعية في صميم طبيعتها ، انها أعراف وأصول لا يمكن ان تبزغ الا في مجتمع[١٢] » ·

ويؤكد أنو جسبرسون على الاهمية الاجتماعية للغة، اداة الشعر ، فبعد أن يقرر بأن اللغة نشاط اجتماعي حتمي يقول : « وخير ما يمكن أن يوصف به الدور الاجتماعي للكلام انه استجابة لنزعة الانسان الفطرية في أن يثبت وجوده الاجتماعي بأي لون من ألوان النشاط» ثم يشدد على الايمان بما يقوله مالنوفسكي من ضرورة دراسة اللغة باعتبارها حدثا اجتماعيا ينفعل بالتقاليد والظروف البيئية وانه لابد والحال هذه من دراسة المجتمع نفسه ان أردنا دراسة اللغة ودلالاتها دراسة سليمة[١٣] لكن أنو جسبرسون لا يلغي دور الفرد في تسيير اللغة أو تطويرها وانما يجعله « **مركز الارتكاز** » في ذلك · والفرد الذي يستخدم اللغة بانفعاله بالاحداث قادر على أن يجعل من هذه اللغة نشاطا انسانيا عاما[١٤]·

وعلى هذا تغدو الحلقات : الحياة والمجتمع واللغة تتمحور حول قطب مركزي واحد هو الفرد الانسان · ولكن الفرد أيضا لم يأت من فراغ ولا يعمل في فراغ وانما جاء من مجتمع وكل ما يقوم به من قول أو فعل يؤثر في مجتمع ويتأثر بمجتمع ولهذا فان الفن عموما والشعر بشكل خاص شرارة « تشع في الوقت المناسب بين قطبين متناقضين أحدهما فردي والاخر يخص المجتمع ، وان التعبير الفردي رمز اجتماعي شرعي[١٥] » ·

فالشعر تأثر وتأثير لان الفرد جزء من محيطه يتلقى عواقب أحداثه السيئة وفوائد قيمه النافعة وعندما يمدح مجتمعه فانه يمدح القيم التي يريد لها أن تخلد وان تنتصر في هذا المجتمع ، وعندما يهجوه فانه ينطلق من اشفاقه على الوضع الاجتماعي السيء نتيجة لتحكم قيم دنيئة دفعت المجتمع كله الى ان يتخبط في مساره وأن لا يجد وسيلة لتغيير هذا المسار . يقول بيرت :

« ومهما فعل الفنان – الشاعر – ومهما اختار من

وسيلة ومهما استخدم من اداة فانما يحاول بذلك أن يبني عالما أقرب الى منية القلب ، ولسنا نعرف حتى اليوم أن فنانا عظيما من الساخرين كان عدميا أو فيلسوفا هندوكيا لا يرى خيرا الا في الفناء ، بل الامر بالعكس ، اذا أراد المرء أن يكون ساخرا نقادا في الهجاء وجب عليه أن يعشق الحياة ويعشق ما يمكن أن تكونه الحياة لو ان في الناس فطنة وشجاعة ورقة فيشق عليه تحمل الحياة كما يحققها الناس بحماقتهم وخستهم ، فأصحاب الاهاجي الاجتماعية فنانون رق اهابهم فقدوا جلدهم الخارجي في زمن مبكر من حياتهم وراحوا يطوفون طول حياتهم عراة في الارواح[١٦] » . فالهجاء الاجتماعي الشعري ليس تعدادا للرذائل مبيتا ولكنه فن يتعمق مساويء الحياة في محيط الشاعر . الشاعر رقيب على مجتمعه وهو رقيب فطن يتصيد الاخطاء ويبرزها أمام عين المجتمع وداخل سمعه ولا يمل من تكرارها الحين بعد الحين في قوالب مختلفة حتى يوقظ في المجتمع احساسا مرا بها فيعجل بالتخلص منها .

وهكذا يغدو الاتصال الروحي بين الشاعر وقضايا مجتمعه عميقا ومفيدا لكليهما معا . والشاعر لا يمكن له الا أن يكون « عضوا في مجتمع ومنغمسا في وضع اجتماعي ويتلقى نوعا من الاعتراف الاجتماعي والمكافأة كما انه يخاطب جمهورا مهما كان افتراضيا[١٧] » .

دور الشاعر الاجتماعي ـ بناء على هذا ـ لا يصلح أن يكون موضع شك أو جدال ، واذا كانت مهمته الاجتماعية لا تخضع لتخطيط أو تقنين عملي ملزم فان ذلك لا يعني انها لا تظل قائمة في كل شعر سواء أكان أمر تنفيذها على نحو ما قائما في خاطر صاحبها أم غير قائم .

ثم ان الشاعر وهو يؤدي هذه المهمة لا يجد مجتمعه من جديد ولكنه يمكن الناس من أن يجدوا أنفسهم بابرازه أوجه الصواب لهم حتى يمكنهم بعد ذلك من أن يجدوا مجتمعهم الذي يصبون للعيش فيه . انه بقدرته على الاختيار والتركيز وبفاعليته في التمييز والتشخيص يستطيع تكثيف القيم وتعميق احساس الناس بها الى الكيفية التي يشعر الناس معها انهم قادرون على أن يعيشوا في كون اجتماعي جديد متميز .

ومن المهم التأكيد هنا على ما يقوله ايليوت في مجال الوظيفة الاجتماعية للشعر فهو يرى ان هذه الوظيفة يجب أن لا تنصرف الى الذين يرتبطون بالادب والشعر بشكل أو بآخر فقط ولكنها يجب أن تكون عامة لتشمل الامة جميعا حتى اولئك الذين لا يعرفون أسماء شعرائهم الوطنيين . **ان مهمة الشعر عنده ايقاظ الاحساس بالحق والجمال عند كل فرد في المجتمع مهما كان مستواه التعليمي أو الحضاري أو الفني[١٨] .**

ويتحدث البحاثة (لالو) في هذا المجال عن خيال الشعب واستجابته للحوافز الشعرية الاجتماعية فيقول « لا يتوهمن أحد أن الخيال العفوي لدى الشعب يجعله يكترث بذاته وبحياته المميزة .. ان ما يخلب ألباب الجمهور الشعبي الحقيقي هو الصور التي تحدثه عن عالم جديد بالنسبة اليه ، عن حالات غريبة عنه[١٩] » .

أن حقيقة عمل الشاعر تكمن في ادراكه للروح الكامنة في مجتمعه ثم ابرازها بجلاء أمام بصيرة ذلك المجتمع في صورة تجسمية متوترة تدفعه لان يتعمقها ويتوقف عند حدودها بانتباه شديد . فمادة الادب تستمد التجربة الانسانية الاجتماعية ثم تصاغ وتعود وهي تلبس ثوبا جديدا يحوي خطوطا متشابكة قابلة للتأويل المتضارب فيراها الناس من جديد جزءا من تجربتهم ولكنه جزء مثير . قال ماثيو آرنولد « قوة الشعر الكبرى تكمن في قدرته على الترجمة ولا أعني بذلك قدرته على اكتشاف سر الكون وانما أعني قدرته على تناول الاشياء بطريقة توقظ فينا احساسا كاملا جديدا أليفا بها[٢٠] » .

وهكذا يبرز الشاعر فردا يستخدم عناصر من مجتمعه بطريقه يتوخى منها الوصول بهذا المجتمع الى حال أكثر اطمئنانا .

وحول فاعلية الشاعر هذه تحدث كثير من النقاد العالميين قال (روبرت لوفت) « فالتجربة لدى معظم الناس لن تشفي الغله الا بمقدار ما تتجه نحو نطاق جديد من التجربه وذلك عن طريق انشاء علاقات شديدة الانسجام بالبيئه ، وهذه أيضا وظيفة الفن ـ الشعر . أي تنظيم التجربه من أجل تحسين حاله الانسان على هذه الارض » .

**وقال سانتا يانا : « اننا بممارسة الفنون ـ الشعر ـ وباستخدامها نستطيع « اكتساب حياه افضل » .**

وقال ديوى : « كل الفن ـ الشعر ـ عملية تنمو نحو جعل العالم مكانا يختلف عما كان عليه ليعيش فيه الانسان[٢١] » .

ان ما مر بنا من أقوال نقدية تؤكد على التفاعل الحي القائم بين المجتمع والفرد في الشعر والفن ، وان هذا التفاعل يهدف الى خيرهما معا وارتقائهما معا . والاقوال النقدية المشار اليها لا تغلب أثر أحدهما على الاخر فالفنان أو الشاعر بفرديته ما كان له ان يحقق انجازه الفني الشعري لو لم يمنحه المجتمع المادة ويهيء له الاجواء ، كما ان المجتمع بعموميته ما كان له أن يعيش لحظات النشوة في حياة مناقضة لواقعه الآسن لو لم يجسد هاله الفنان أو الشاعر واقعا جديدا أليفا .

فالشاعر يحيا في معرفة دائمه لما يمكن أن يكون وفي غضب وشفقة دائمين على ما هو كائن[٢٢] انه ـ كما قال «لالو» ـ **كالحكواتي العربي الذي يتنقل بين المقاهي منشدا مقاطع من حكاياته وتقوم مهمته على ان يوفر لمستمعيه لا ما يجدونه كل يوم في حياتهم بل الشيء الذي ينقصهم وتعويضهم عنه بحلم فاتن[٢٣] »** .

ولقد ارتبطت هذه الوظيفة الاجتماعية للشعر وللفن في أذهان الناس والشعراء منذ العصور البدائية الاولى ومثلتها التراتيم القديمة والقصائد الرونية التي كان لبعضها اغراض سحرية خاصة كتجنب الشر أو كعلاج بعض الامراض أو استرضاء بعض الجان(٢٤) ، وهذه أهداف تتماثل مع الاهداف التي أوحت بها الرسوم البدائية المكتشفة في اسبانيا وفرنسا فان أهدافا نفعية ، اجتماعيه وسحريه ودينيه اعتقد الباحثون انها وجدت أو وجد أغلبها لتحقيقها(٢٥) ٠

ويبدو ان الوظيفه التي يؤديها الشعر الان وفي المستقبل هي امتداد لتلك التي كان يوديها قديما مع الاختلاف في التوجيه الفكري بساطه ونضجا ، أما المغزى الجوهري فواحد هو الوصول بالحياة الى أوضاع اجتماعية أكثر ابتهاجا ، وهو المغزى عينه الذي يسعى الشعر أبدا لتحقيقه عن طريق الاستثمار الفردي للخامات المجتمعة ٠

وعلى العكس من هذا التفاعل المتوازن بين الشاعر وقضايا مجتمعة تذهب أكثر النظريات الفنية التي تعود في أصولها الى الفنية الماركسية ٠ ان هذه النظريات تشدد على تغليب صوت الاجتماعي على الفردي في انتاج الشعر والفن وقد تذهب أبعد من ذلك فتعد الادب نتاجا اقتصاديا(٢٦) ٠ وقد كتب انجلز معللا : « الطبقة التي تمتلك قدرة المجتمع المادية تمتلك فيه أيضا القدرة الروحية المسيطرة ، الطبقة التي تشرف على وسائل الانتاج المادي توجه بذات الفعل وسائل الانتاج الروحي(٢٧) » ٠

من حقنا الاعتراض على هذه الفرضية حقا لانها فرضية تقلل من فاعلية الوعي الذاتي للفنان وتجعله مجرد آلة تردد ما تسجله عليها الطبقه المسيطرة ٠

ما من شك في ان المادة تلعب دورا أساسيا في حياة الفنان ولكن ليس الى الحد الذي تتدخل في تغيير سمة الروح فيه لان هذه السمة قد لا تخضع لارادته النفعية في كثير من الاحيان ، انها تتحرك غالبا بدافع من الحق المضمر في ذاته الانسانية الكبرى ، وقد أيد هذا الاتجاه مجموعة من الكتاب والنقاد السوفيت أنفسهم ٠ كتب غوركي الى ليونيد ليونوف يقول معليا من قيمة الروح الانسانية : « ان مراقبة عملية نمو الانسان هي من أحب الاشياء في نفسي » وكان يعبر في مناسبات متعددة عن ضرورة تربية « العلاقات البطولية الشجاعة بالحياة » وهذا يدل بوضوح على ان الكاتب الروسي يعلي من قيمة الروح والارادة ولا يسير في الخط الذي يجعل من الظروف أو الوسط قوة أعلى وأقدر ٠ فالشاعر حسب مفهوم غوركي هذا لا يستسلم للحياة ولا يتكيف مع الظروف ولكنه يفعل في ذلك بارادة التكييف(٧٨) ٠

ان الشعر ـ نقول مرة اخرى ـ تفاعل حي بين الذات والموضوع ، بين الفرد والمجتمع لا غلبة لواحد منهما على الاخر وانما أخذ وعطاء وحفز وتحفز ، ولعل الناقد الفرنسي **جاروبنسكي** من افضل شارحي عملية التفاعل بين القطبين ، قال : «فالمؤلف ـ الشاعر ، في كتابه ـ ديوانه ، ينكر ذاته ويتجاوزها ويغير ما بها كما ينكر شرعيه الواقع الذي يحدق به بدافع من عواطف الرغبة والرجاء والسخط ٠٠٠ هناك رجل تحول الى كائن آخر عندما أصبح مؤلفا وهذا الكتاب عندما ينفذ في المحيط الخارجي يرغم قراءه على أن يغيروا نظرتهم الى ذواتهم والى الوجود ويتدخل هنا من جديد هذا البعد الوجودي أي النفسي والاجتماعي الذي أعرضنا عنه مؤقتا لما تناولنا علاقات الاثر الداخلية وها نحن نعود اليه لان هذه العلاقات هي التي تردنا اليه ونحن لا نبتغي أن نلتمس في علم النفس وفي علم الاجتماع الشروط الكافية لانتاج الاثر الفني بل نتعرف فيها (العلاقات) الى الشروط اللازمة لنشأتها وتأثيرها ٠ فالبنية المؤلفة للعمل الادبي تحيلنا الى ذات بانية كما انها تحيلنا الى محيط ثقافي ينضم اليه العمل الفني ويثير فيه الاضطراب والتحدي(٧٩) » ٠

فالشاعر وهو يبني مواد عمله الفني التي يقدمها له المحيط لتكون مواده في البناء يحدث من هذه المواد تفاعلا داخليا يصدر عن العلاقات المتشابكة المرتكزة على الجدلية الازلية بين الفرد ومجتمعه السائرة بهما نحو الانعتاق من الواقع الراكد والانطلاق الحرفي آفاق الامثل والافضل ٠



— ٣ —

أما المواد الاجتماعية المستخدمة في الشعر فمجموعة من العناصر بعضها ظاهري محسوس وبعضها الاخر روحي وفكري مجرد ، تلتقي عند الارادة الحرة للشاعر فيشكل منها أشكالا متنوعة تألفت نتيجة اختيار وتهذيب وتركيب قامت بها عند الشاعر حوافز فكرية انفعالية داخلية وحاجات ابداعية حتى اخرجت الشكل على نحو خاص ٠ ويحوي الشكل الناتج عادة العناصر الاساسية التي تتدخل في بناء الشخصية الاجتماعية المميزة للشعب وللثقافة اللذين صدر عنهما ٠

ولقد تحدث ايليوت عن هذا التميز الذي يحققه شعر كل أمة لهذه الامة فقال « **اننا نلاحظ ان الشعر يختلف عن الانواع الفنية الاخرى في كونه يعطي قيمة لعرق الشعب الذي ينحدر منه الشاعر وللغته ، وهي قيمة لا يستطيع أن يعطيها لغيرهما ٠ صحيح انه حتى الموسيقا والرسم يملكان صفة محلية وعرفية ولكن من المؤكد أن مشكلات الاعجاب في هذه الفنون بالنسبة للاجنبي أقل بكثير من الشعر**(٣٠) » ٠ وانبثاقا من هذه الخصوصية التي يحققها الشعر ندرك المعنى الذي يهدف اليه **(فان أوجدن)** من قوله : « **انك لو امعنت النظر في صينية**

**من النحاس الاصفر منقوشة على الطراز العربي الصميم استطعت أن تصف كل ما يميز الحياة العربية[٣١] » .**

وهذا يتفق مع ما قاله ديوى حين اعتبر ان فن ـ شعر كل عصر يساعد على فهم حضارته[٣٢] . ومع ما قاله ريتشارد هوجرت بأن الادب يقدم مساعدة فذة لفهم الثقافة[٣٣] . ويدعونا هذا الى التفكير بالكيفية التي يستطيع بها الفن أو الشعر تحقيق ذلك . انني أعتقد ان الاتجاهات النقدية التي تفسر الابداع الجمالي بأنه « تظهير للمضمرات المجتمعية الكامنة في الذات الفردية[٣٤] » . قد قدمت لنا جوابا معقولا لان الفرد الذي ينشأ في مجتمع ما يتأثر بأخلاق هذا المجتمع ويحمل بعضا من الصفات التي تطبعه وبذلك تغدو روح المجتمع ذات شأن في تركيب الطبائع الفردية ، ولما كانت النفس الباطنية تتدخل كثيرا في ترتيب فن الفنان فان حالة الغفلة التي تتصعد فيها هذه النفس عادة هي التي تفرض عفوية الروح المجسدة في الفن . ولما كان الشعر ـ بناء على ذلك ـ يقدم مادته المجلوبة من ثقافة مجتمعه بشكل لم يتدخل الوعي العقلي ولا الارادة القصدية في تركيبه على نحو مرسوم فان التحليل المتبصر قادر على فهم الابعاد المتنوعة للثقافة أو الحضارة أو المجتمع الذي نبت فيه ذلك الادب وترعرع .

يجب أن لا يفهم من هذا أن روح أي عصر تتجسد في انتاج الشاعر على نحو ايجابي أو بمعنى آخر ، على أساس من التوافق القائم بين الاثنين دائما ولكن الذي يجب أن لا يغيب عن بالنا هو أن الفن يقدم الناحيتين : الايجابية والسلبية في مجتمعه ، فلقد مر بنا دور الهجائين الاجتماعيين في ابراز مساوىء الحياة القائمة في محيط الشاعر . وعلى أية حال يظل دور الشاعر سواء أكان هجاء أم مداحا يرتبط بالاساس الذي يبني فوقه كل فن وهو التعلق بالمحتمل والنزوح جهة الافضل . وهذا بحد ذاته يجعل من الشعر وسيلة لاظهار ما هو ايجابي وما هو سلبي في عصره .

والشعر يلتقي في هذه النقطة مع الحضارة ـ كما يراها ماثيوآرنولد ـ لان الاثنين ينزعان منزعا واحدا هو الحق والجمال . ولهذا تحتضن الحضارة الشعر وتغدو له تربة نافعة وحافظة حيث ينمو في كنفها ويغدو دالا عليها . يقول آرنولد « أما الحضارة فانها تتجاوز الآلات بنظرتها وتكره الكراهية ولها رغبة واحدة أعظم هي أن ترى العذوبة والنور قد سادا العالم وعلت كلمتهما ... كنت وما زلت أردد مرة اثر مرة أنه حين يتوفر لنا وقدة عامة من الحياة والفكر ، حين يصبح كل المجتمع بالمقياس الواسع وقد تغلغل فيه الفكر وأصبح يحس بالجمال ، وأصبح ذكيا حيويا ، عندئذ تحل أسعد لحظات الانسانية ، عندئذ تتميز حياة الناس بعهود تاريخية فذة ، عندئذ تحل الازمنة المزدهرة التي يترعرع فيها الادب والفن وكل القوى الخلاقة في العبقريات ، الا أن الفكر يجب أن يكون حقا والجمال يجب أن يكون حقا »[٣٥] .

والحضارة التي تسعى الى الكمال تخلف وراءها رواسب اجتماعية كريهة وقد تشير بطريقة مباشرة أو غير مباشرة الى هذه الرواسب لانها ـ حتما ـ كانت قد دخلت معها في جدال ونزاع عنيفين انتهى بتخطي الحضارة . ومثل ذلك الشعر ، فانه وهو ينزع الى الكمال يوحي بالوجه المناقض ان لم يشر اليه مباشرة .

ـ ٤ ـ

وهنا يرد سؤال جوهري ، هل تخرج الظروف الاجتماعية الطيبة فنا أو شعرا طيبا وبالعكس ؟

انك اذا طرحت هذا السؤال على ناقد اجتماعي فانه لا يتردد في أن يجيبك بنعم ، لانه يعتقد أن الظروف الاجتماعية هي التي تنتج الاتجاه الفني . يقول أحدهم عن الفن الاغريقي القديم « أما الاغريق فكانوا نموذجا للطفل السوي وسحر فنهم بالنسبة الينا لا يتعارض مع الطابع البدائي للنظام الاجتماعي الذي نشأ فيه هذا الفن ، بل هو بالاحرى نتيجة له ، هو بالاحرى راجع الى أن الظروف الاجتماعية غير الناضجة التي نشأ في ظلها ـ ولم يكن يمكن أن ينشأ الا في ظلها ـ هذه هي الظروف التي لا يمكن أن تعود »[٣٦] .

وقد مر بنا أن الظروف الاجتماعية وحدها لا تصنع الفن ، ولكن الفن صنعة الذات والمجتمع معا ، وعلى هذا يطبع الفن سمة خاصة تتحقق عن العلاقة المتميزة التي تقوم بين الافراد ومجتمعاتهم عادة واعتقد أن قضية المعايير الفنية ترتد الى ما يتناسب وهذه السمة الخاصة التي يتميز بها الفن والشعر ولا ترتد الى الاثر الاجتماعي وحده أو الى الاثر الفردي وحده . يقول **ديفد ديتشس « فاذا كنا مؤمنين أبدا بالنقد الادبي ـ منفصلا عن تاريخ الادب وعن التفسير المحض والوصف ، فيجب أن نؤمن بأن هناك معايير للجودة الادبية مستمدة من طبيعة الادب نفسه »[٣٧] .**

ويقول هيرسش « ان أي وصف دقيق للعمل الادبي يجب أن يرتبط بالقيم التي تجعل منه أدبا وليس شيئا آخر »[٣٨] ، وهو لذلك يدعم نظرية نورثرب فراي في تقييم الادب وهي النظرية التي تباعد بين الذوق أو الموقف الايديولوجي للناقد في تقييمه للادب وترى أن هذا التقييم يجب أن يركن الى عناصر وصفية لا معيارية[٣٩] ، وهو يمتدح شجاعة فراي حين أعلن في مقدمة كتابه « تشريح النقد » أن النقد يحوي عناصر علمية ، ولكنه لا يلتقي معه في المدى الذي يجب أن تصل اليه هذه الطريقة العلمية في عمليات التقييم الادبي الا أنه على أية حال يعتبر أن اتجاه فراي في النقد يبريء التقييم من الاحكام الاعتباطية التي تضر بالادب حتما ، ذلك لان

التفاوت أو التناقض في هذه الاحكام ان تدخل في الدراسات الادبية ، يذهب بالتقدم وبالمعرفة الحقيقية . ونحن معه في أن الاحكام التقييمية يجب أن تلتحم بالطريقة الوصفية للادب في حالة واحدة فقط هي أن يمتلك الادب قيمة يتعذر تجنبها وتكون جزءا من جوهره أو روحه(٤٠) .

ويشدنا نقاش طويل حول القيمة والادب ـ الشعر لكننا منذ البداية نطمئن قليلا حين نسمع قول صاحبي نظرية الادب : « ما العمل الادبي ـ الشعري الا مجموعة من القيم التي لا تلتصق ببنائه ولكنها تؤلف طبيعته ، ولقد فشلت وستفشل كل المحاولات التي تريد أن تنتزع القيمة من الادب ـ الشعر ذلك لان جوهر الادب ـ الشعر هو القيمة »(٤١) .

ومن هنا يجب أن ننظر بكثير من الشك الى « العلمية » التي أراد ( فراي ) أن يعتمد عليها كأساس قياسي في أحكامنا النقدية للشعر وللفن بشكل عام . والذي نخشاه أن نتحول ونحن نقيس الادب بمقاييس علمية من لحاظ للآثار الانسانية والمعاناة التجريبية الى مكتشفين للدقة في الاختيار والقدرة على التنظيم والبراعة في هندسة الاشكال ولا شيء غير ذلك .

اننا نخشى أن ننصرف عن الاهتمام بالخيال الشعري القادر على تفتيت العناصر واعادة تركيبها تركيبا عضويا متحدا والنوازع البشرية الداخلية المتدخلة بطريقة خفية وقوية في عملية البناء الشعري التي تجتمع فيها القدرة الفنية الى القيمة الحياتية الانسانية بطريقة مخصبة منتجة(٤٢) .

فمسألة العلاقة بين الانسان والحياة مسألة حيوية يجب أن ينظر اليها في الشعر وفي كل فن على أساس أنها « الروح والجوهر » دائما . ويجب أن ينظر الى كل نقد على أنه لا يعد نقدا سليما ما لم يضع في معاييره موازين تنظر اليها بهذه المكانة العالية .

لقد جاء هجوم بعض النقاد على « البنيوية » لانها وهي توضح حكاية الاثر الفني تتخلى عن الاهتمام بالقيمة الاجتماعية والمسائل التجريبية الانسانية بشكل عام ، انها تتحدث عن قيم محورية ولكنها لا تقيم وزنا كبيرا للدلالة . قال **الناقد الفرنسي جان ستا روبنسكي « كان لزاما علينا حين نعالج الآثار الادبية الحديثة أن نحد من طموح البنيوية الثقافية العامة وأن نجعل المقاربة اكثر نسبية ومن الواجب والمفيد أن نرى في هذه الآثار منظومات دالة وكلية متماسكة في أجزائها ... فرواية ستندال المسماة « الاحمر والاسود » هي مثلا أثر فني تتحكم به علاقات داخلية شكلية متجاوبة فيما بينها لكنها أيضا انتقاد موجه الى المجتمع بعد عودة الملكية الى فرنسا »**(٤٣) .

ولعل الاساس الذي استند اليه عائبو « المنهج البنيوي » في تفسير الشعر ونقده هو الاساس ذاته الذي كان عائبو نظرية « الفن للفن » يستندون اليه ولا يزالون ، انه قطع الصلة المنتجة والفاعلة بين الشاعر ومجتمعه ، فالكاتب الروسي جورجي بليخانوف ـ مثلا ـ يعتقد بأن مذهب الفن للفن يتقدم حين يشعر الفنانون بتناقض يائس بين أهدافهم وأهداف المجتمع الذي ينتمون اليه ، ولابد أن الفنانين اذ ذاك يناصبون مجتمعهم ألد العداء ولا يرون بارقة أمل لتغييره »(٤٤) . فانكفاء النقاد على النص الشعري من تصور أنه يشكل عالما مستقلا هو نوع من السلبية وعدم المشاركة في بناء حياة جديدة يسعى المجتمع الى أن يحياها ويقوم الشعر بتجسيم قضاياها بشكل يثير الاهتمام والانفعال ، أما روح الشعراء المعبرة أو المترجمة عن ذلك الطموح فتمردهم على الركود أو السلبية الاجتماعية . وفي هذا يقول الناقد جان ستا روبنسكي السالف الذكر « هل من حاجة الى تذكير القارئ بأن معظم المؤلفات الكبرى الحديثة لم تظهر علاقتها بالعالم الخارجي الا في صيغة الرفض والتناقض والاعتراض . ومن شأن النقد الذاتي أن يجلو في أسلوب النصوص الادبية وفي قضاياها المعلنة تلك العناصر التي تشير الى التنافر والتمرد والسخرية والاستخفاف . وبكلمة موجزة لابد لهذا النقد أن يوضح كل ما يسبغ على الروائع الادبية في عالمنا الراهن معنى الانحراف والشذوذ على القاعدة الثقافية التي انبثقت منها »(٤٥) .

هذا وقد نظر بعض دارسينا بتشاؤم شديد الى الشعر الحديث لانه يرى فيه تغليب التقنية اللغوية على قضايا الانسان والواقع . قال الاستاذ محمود منقذ الهاشمي في معرض نقده لقصيدة ( أدونيس ) « كيمياء النرجس ـ حلم » قال : « فلنتأمل في الشعر الحديث : ان تبعثر الصورة الكونية لا يدل على فقدان المرآة العالمية التي تخاطب الحس المشترك فحسب ، وانما يدل أيضا على سيادة التقنية اللغوية التي تتحرك متجردة عن الشخصية وعن الطبيعة ، وفي النهاية قد تتجرد عن الفن نفسه ، ولان اللغة هي الواقع الوحيد فان المشهد الادبي مكفهر بمازق خاص »(٤٦) .

يؤكد لنا هذا كله أن الشعر يصدر عن تفاعل خلاق بين الارادة الانسانية القادرة والواقع الاجتماعي الحادث وذلك لاحداث حياة جديدة أكثر اشراقا وأوسع أفقا ويتدخل في رسم مثل هذه الحياة في أذهان الناس شعراء لهم مواقفهم الفاعلة من الحياة والوجود .

فالشاعر ينفذ الى رسم الابعاد المستقبلية وامكانات الامل الانساني المحتملة من زاوية المبدأ الانساني الذي يعشقه . واستنادا الى هذا تختلف النتائج الادبية باختلاف الادباء حتى لو استخدم كل واحد عناصر حياتية أو اجتماعية متشابهة ، فالتفرد الانساني في مجال الاحساس والفكر حقيقة لا ينكرها أحد .

— ٥ —

الشعر — انطلاقا من صحة هذه الفرضية — ذاتي وغيري معا ، وليس من الواجب في مسألة الالتزام الادبي ، أن يلزم الشاعر ذاته أو أن يلزمه غيره الزاما مسبقا بتحقيق غاية أخلاقية أو سياسية أو دينية ما ، وانما يكفي هذا الشاعر أن يكون التزامه خالصا بما يؤمن به من حقائق ، فما يؤمن به ويعتقده يقع في شعره سواء أقصد ذلك أم لم يقصد ، بل ان هذا هو الذي سيكون الروح النقية التي تتحرك بحيوية وقوة داخل كيانه الشعري ٠

هناك فرق كبير بين التزام يخطط له تخطيطا واعيا ، والتزام يأتي عفويا ويسرى بخفاء ٠

فالاول التزام خارجي يؤثر على اندفاع النفس وحركتها داخل العمل الشعري ٠ أما الثاني فالتزام داخلي يشكل نبضا من نبضات النفس المتحركة بحرية لتأليف الشعر وليس لها هدف الا أن يأتي تعبيرها وافيا بما فيها من قيم ومشاعر ٠

وينعكس كل هذا على النتيجة الفنية أو الكيان البنيوي للشعر ، فالالتزام الواعي يتدخل في التركيب الادبي فيحبط عمل الانفعال التجريبي ويمنعه من أن يختار القالب الذي يرتاح له ويرفع من شأن الوعي العاقل ويترك له مجال الضغط والضبط فتخرج القوالب الادبية مقدودة بهيئات جاهزة تركها غياب النفس باهتة فاترة الوهج والتأثير ٠

لم يكن الادب الناجح يوما مروجا لاية بضاعة مهما كانت الاغراءات لذلك وانما ظل حرا يتحرك بتأثير من الداخل المتحرك واستجابة من الوعي الفني المقتدر ٠

ان الالتزام المنتج هو الالتزام بالحقيقة والصدق ، فمثل هذا الالتزام تحقيق للغاية الكبرى التي يسعى اليها الشعر بخاصة ٠ قال الاستاذ محمود أمين العالم مبررا الدعوة الى الالتزام « عندما ندعو الادباء والفنانين الى الالتزام بقضايا عصرهم ومشكلات مجتمعهم فلسنا ندعوهم الى الاغتراف الساذج المباشر من الاحداث اليومية العابرة العارضة ولسنا ندعوهم الى كتابة يوميات أدبية سريعة أو متابعة متعجلة لاحداث الحياة وتسجيلها من خارجها وانما دعوتنا الى التعبير عما هو جوهري في تجربة الانسان ، خلاصتها وعصارتها كما ذكرنا في حديث سابق عن الشعر شبهنا فيه التعبير الشعري بالقانون العلمي الذي نعبر عنه بلغة الوجدان والعاطفة والمعاناة »(٤٧) كأنه يتحدث عن رأي الفيلسوف الايطالي جويو حين يقول عن الشعر « انه — أي الشعر — لن يحتفظ بمكانته ما لم يكن بحثا عن الحقيقة ، كما هو العلم ، ولكن بصورة أخرى »(٤٨) ٠

هكذا كان التزام الشعراء العظام في أدبنا العربي ، لقد كان كل من زهير وأبي تمام والمعري والمتنبي مثلا ملتزمين بصوت الحق في دواخلهم ، وحين كانوا يمدحون أو يهجون كانوا يتخذون من المديح والهجاء — غالبا — أسبابا لانتشار ذلك الصوت وتبليغه كل الناس ولهذا جاء شعرهم مؤثرا في أعصارهم واستمر تأثيره فينا وسيستمر الى وقت طويل ٠

ولما كان بعض من شعرائنا الآخرين قد قالوا الشعر لتحقيق غاية واعية ككثير من شعراء الصراع السياسي والقبلي في العصور الاسلامية اضطربت أشعارهم وابتعدت عنها التربية الفنية التي كان من الممكن أن تبلغها بهؤلاء الشعراء الذين ثبتت قدراتهم الفنية في مواضيع شعرية أخرى متنوعة ٠

والالتزام بالحقيقة لا يلغي حرية الشاعر وانما هو تعميق وتوجيه داخلي لها فالحرية أن تنتج أدبا يكون قادرا على ترجمة ما ينفعل به وجدانك ٠ قال الاستاذ العالم : « ان الحرية شرط الالتزام فلا التزام بغير حرية وليس ملتزما من كان التزامه صادرا عن قسر أو مجاراة أو ممالأة أو نفاق اجتماعي ٠ بل ليس فنا أو أدبا ما يصدر عن غير الوجدان الصادق والارادة الحرة ٠ والادب والفن خلق وابداع كله ولا خلق ولا ابداع بغير حرية »(٤٩) ٠

وان الحرية لتشكل عنصرا أساسيا يدفع الشاعر للتعبير بصدق عن التجربة التي يجب أن يبدأ كل ما في الادب منها وينتهي اليها ٠ فالشاعر الممتلك لأساسيات الابداع يبرز النجاح عنده في حسن استخدامه للاوضاع التجريبية ، وعلى هذا يعتمد اتقان الشكل الشعري الذي انتظمت فيه هذه الاوضاع ٠

واذا تذكرنا أن الاوضاع التجريبية تعني عند الشاعر مجمل الاحداث الاجتماعية التي انفعل بها واختار منها مركبات شعره فاننا نقف على باب مناقشة مسألة بالغة الحساسية في هذا البحث هي العلاقة الجدلية بين المحتوى الاجتماعي وشكل الاثر الشعري ٠

— ٦ —

فما دام الشعر — كما بين هذا البحث — تجميعا لعناصر اجتماعية مختلفة الهوية واعادة بناء هذه العناصر داخل شكل يدفع الى الرؤيا المستقبلية لحياة أكثر اطمئنانا من الحياة القائمة فان العلاقة بين هذه العناصر وذلك الشعر أوضح من أن نصرف مزيدا من العبارات لابرازها٠ لكننا ، مع ذلك ، بحاجة الى أن نعي الماهية لهذه العلاقة والكيفية التي تتحصل بها وتصدر عنها٠ لقد تحدث النقد الحديث عن العلاقة بين الشكل والمحتوى فأبرز تأثير القضايا الاجتماعية على ابتداعه وتأليفه على الهيئة التي يأتي بها ٠ كتب ( لوكاش ) في مقالة مبكرة له حول قيمة الدراما الحديثة فقال : « **ان العنصر الاجتماعي الحقيقي في الادب هو الشكل** »(٥٠) ٠ اذا كان هذا الناقد يعني أن

الشكل يوحي بمعرفة اجتماعية حقيقية عن قضايا العصر زمن تأليف الشعر ، واننا نستطيع أن نعتمد على الشكل الفني في استخلاص حقائق اجتماعية تكون على درجة من الثبوت الواقعي التاريخي فأنا أشك في صحة هذا المبدأ ، أما اذا أراد أن الشكل يمنحنا رؤية ما في قضايا المجتمع فان هذا يبدو معقولا ، لانه يعني أن قضايا المجتمع كانت قبل تأليفها الفني مادة مبعثرة لكن الرؤية الخاصة ـ وهي رؤية الشاعر النابعة من حب تحسين المجتمع ـ قد حولت تلك المادة غير المنتظمة الى بعد قيمي منسق ومضمن شكلا يحرك الناس الى تبصر أمانيهم مضمرة في دواخله ·

وقد يؤيد الاتجاه الثاني للتفسير أن ماركس نفسه لم يكن يفرق بين الشكل ومحتواه في نظرته للشعر بل كان يطلب دائما وحدة كاملة بينهما وكان يقول : ان التمارين الاسلوبية المجردة قادت الى تأليف محتوى فاسد ينقل لنا نقلا حرفيا وبشكل تتابعي صورة المجتمع السوقي(٥١) · وفي النقد الماركسي عموما ينظر الى الشكل والمحتوى على أساس من الاتحاد التام غير القابل للتجزئة عمليا ولكن المحتوى عندهم يظل يعني « المادة الاجتماعية » وهذا ما أشار اليه فريدريك جيمسون في كتابه عن الماركسية والشكل عام ١٩٧١م(٥٢) ·

والعلاقة بين القضايا الاجتماعية والقضايا الحياتية الانسانيه في الشعر من الامور الهامة التي تثير جدلا هاما · لقد حدث هذا بين ناقدين عربيين هما الدكتور حسين مروة والدكتور لويس عوض · قال أولهما في معرض رده على الثاني « اننا لا نريد أن ننشىء من قضية « الادب للحياة » و « الادب للمجتمع » نقطة اختلاف بيننا وبين الدكتور عوض لاننا لا نلتزم بجانب واحد من جانبي هذه القضيه فليكن الادب للحياة أو للمجتمع فالقضية عندنا واحده ولوازمها الفكرية والعملية واحدة »(٥٣) ·

واعتقد ان أساس الاختلاف بين الناقدين تدخل الفعل الفردي في الشعر فالدكتور عوض ارتأى أن ربط الادب بالمجتمع يعني التقليل من التأثير الفردي فيه ولما كانت الحياة تشمل الفرد والمجتمع فقد أراد أن يتعلق بها لانها تؤدي الى تحقيق النظرة الشمولية أو المثالية في الادب ، أما الدكتور مروة فيعتقد أن كلا من الحياة والمجتمع يشمل الفرد والفعل الفردي ولذلك فان الشمولية متحققة واقعا حين نقول « الادب للمجتمع » ، وعلى هذا يكون الاختلاف بينهما شكليا لا أكثر ·

اننا ندرك من كلامهما وكلام غيرهما من النقاد أن العنصر الفاعل الرئيسي في تكوين الشكل الشعري هو الذات : فالذات الموهبة ، والذات المنفعلة والذات المقتدرة تعمل معا بشكل تكاتفي تعاوني وسط الالفاظ اللغوية الشديدة التناثر ، تستبعد لفظة قريبة وتقرب أخرى بعيدة حينا وتقرب ما استبعدته من ألفاظ وتستبعد ما قربته منها حينا آخر فيغدو الشعر بها ناتجا في زمن غير قابل للارتداد · ذلك لان التجربة الفرديه التي ليست الا تجربه انسانيه عامة هي التي تملي في لحظة زمنية معينه على هذه الذوات جميعا فعلا متوازنا · ولكن الذوات الثلاث التي تشكل ذاتا واحدة لا تعمل في فراغ فالكلمات التي هي مجرد اشارات حرفية تدل على مواد منعزلة تصبح ، بعد ائتلافها في بنى شكلية خاصة ، موضوعات تتألف لتؤدي معنى كبيرا يتعدى المعنى السطحي الظاهري الى معنى تجريبي يتسم بالعمق الانساني ( الفردي ، الاجتماعي ، الحياتي ) ·

ومن هنا فان النظرية التي يركن اليها الناقد في هذا المجال هي التي تحدد المسائل الهامة القابلة للتقييم في الشعر والادب على أساس :

الجمالي
والنفسي
والثقافي(٥٤)

فالجمالي هو البناء الشكلي الذي يأتي ملبيا للحاجة الانسانية : التمتع بما هو جميل ، أما النفسي فهو الجانب الذاتي المستقل الذي يتدخل في تأليف الشكل · وأما الثقافي فهو العناصر التي يفرزها المجتمع ويختار منها الشاعر مواد عمله على أساس أن الشعر أو العمل الفني عموما يؤلف في مجتمع خاص وفي فترة زمنية محدده · وعلى أية حال فان النفسي والجمالي يعودان أساسا الى الارتباط بأوضاع ثقافية ومن المهم أن نعي أن هذه العناصر الثلاثة تتشكل في الادب على أساس من الاندغام التام الذي لا يسمح بأية تجزئة · ومن المهم أيضا أن ننظر اليها من خلال هذا الاندغام المؤسس بطريقة جدة متميزة عما هو في الحياة العادية ·

قال الشاعر الناقد آرثر سيمونز مفرقا بين قضايا الحياة الانسانية خارج الفن وداخله : « كل ما أجده في الانسانيه ـ العاطفه أو الرغبة أو الروح أو الحواس أو جحيم أو فردوس قلب الانسان ـ ما هو الا جزء من المادة الاوليه التي تحكيها الطبيعة وتتركها فجة الى أن يأتي الفن فيصوغها بمهارة فائقة في نماذج جميلة »(٥٥) ·

وقد عللت اليزابث درو الجمال الذي يتعلق بالفن والشعر حين جعلت « الغرض الذي يهدف اليه الفن بجميع انواعه هو أن يكسب جزءا من مادة الحياة الخام شكلا ذاتيا وحياتنا ـ كما تقول ـ خامة مضطربة في آن واحد واذ يعطيها الفنان شكلا ما لا يريد ان يفقد كل خاماتها الطبيعية لانها تمثل عنصر التكثيف الذي جعله يحس بها »(٥٦) ·

ويلتقي قول اليزابيت درو هذا مع قول الناقد سبيتزر الذي يعرف الاسلوب بأنه « لا يعني الخاص كما لا يعني الكلي انما هو خاص يسعى الى الكلية أو كلي يتوارى ليتحول الى حرية فذة »(٥٧) ·

انه يعطي الاسلوب هذا المعنى المتوازن الذي يتضمن خروج الفرد على بيئته كما يتضمن أيضا مصالحته معها

بوساطه الانتاج الادبي ٠

فالتوازن بين المواقف الاجتماعية التي يقفها الشاعر وبين القوالب الفنية المشكلة في شعره مسألة ينظر اليها بكثير من التفهم الايجابي لان مثل هذا التفهم يتيح الفرصة للاتحاد بين قضايا الفن وقضايا المجتمع والحياة بشكل عام ، كما يعطي قضية التفاعل بين المحتوى والشكل التابع من فرضية اندغامهما معا بعداً أوسع ٠ وانطلاقا من هذا الادراك نستطيع التعامل مع الاقوال النقدية حول هذه القضايا الجذرية بكثير من الوعي حتى لو كتبت هذه الاقوال بصيغ مضللة ٠ فالقول بأن الابداع الجمالي ليس « سوى تظهير للمضمرات المجتمعية الكافية في الذات الفردية(٥٨) ٠ لا يلتقي مع القول الذي يجعل الاعمال الفنية غير قابلة للتعبير من خلال مصطلحات التحليل النفسي ولكنه يربطها بالطريقة الغالبة على رؤية العالم من خلال « عقلية المجتمع » أو « ايديولوجية العصر »(٥٩) ٠

فالمفارقة بين القولين آتية من أن الجمال الفني في الاول حصيلة لتفاعل الفرد مع قضايا المجتمع بشكل يبرز تطلعات المجتمع للحياة الجديدة المغايرة لما هو فيه ، وهذا هو مطلب الانسان الذي يصارع لبلوغه دائما ٠

أما القول الثاني فيجعل من الفرد مجرد مسجل للرؤية التي في عقل مجتمعه أو منفذ للافكار التي ترسمها ايديولوجية عصره ٠ وعلى هذا فان دور الفرد ، شاعرا كان أم رساما ، هو دور الراصد والمسجل والحافظ وتكون أهميته في تطوير المجتمع ضعيفة ان لم تكن معدومة ٠

يبدو أن علينا واجب التذكير المستمر بأن الشاعر يجمع النفسي الى الاجتماعي معا لرسم أبعاد مستقبلية تدفع الى الحركة الفاعلة المغيرة ٠

أما البنية الشعرية ( الشكل الفني ) المرتضاة فانها تستخدم ــ بناء على ما سبق ــ قضايا المجتمع مجرد وسائل متداخلة متعاونة لابراز رؤيا الفنان الاجتماعية وتطلعاته المنفعلة في اللحظة الزمنية القائمة ٠

ان الشكل الفني المفرز ، انطلاقا من هذا التصور يحقق نوعا من النظام الاجتماعي المتميز لانه نظام مأمول دائما ٠

ونستمع ــ والحالة هذه ــ بكثير من التفهم الى ما يقوله بعض النقاد من أن « جميع النشاطات الاجتماعية هي جمالية ، فالاتزان أو التناغم أو التوافق أو الهارموني يجب أن ينغم كل ما نفعل وكل ما نصنع(٦٠) ٠ ومن هنا يمكن ــ كما يقول صاحبا نظرية الادب ــ أن تطرح مشكلة « الادب ــ الشعر والمجتمع » بمصطلحات مختلفة كالصلات الرمزية أو المعنوية وكالاستمرار والتماسك والائتلاف وكالهوية البنيوية أو المشابهة الاسلوبية أو أي مصطلح تريد أن تحدد به تكامل الثقافة والصلات الداخلية بين مختلف فعاليات البشر »(٦١) ٠

وهذا منطقي لان المصدر الارتكازي للشكل الفني هو انفعال انساني محفوز باهتمامات حياتية اجتماعية أو مشاركة تداخلية بين الشاعر الانسان والمجتمع القضية ٠

وهناك فروق واضحة بين الاشكال التي يتجسد فيها الانفعال الانساني لكن أرقى هذه الاشكال هو القادر على حمل المشاعر وقد تحولت من نزق حاد يتلمس طريقه الى القلب عبر اندفاع هائج غير راشد الى انفعال هادىء عاقل يتسلل الى موطن الاثارة وهو يحمل شحنات كثيفة من المعاناة المضمرة التي تعمل بطريقة خفية على خلق التوتر التحريكي حتى تصل الى النقطة المحرقية للاثارة الانسانية ٠

ان انفعالا انسانيا هذه صفته هو الذي يسمى عادة بالانفعال الفني أو الجمالي ، وهو يتأتى عادة من تحويل لغة الهيجان المباشر الى لغة فنية ايحائية ٠ ويتمثل هذا بلونين أساسيين يرتفع بهما كل شعر الى حدود الفن الناجح هما الصورة والايقاع الشعري ٠

فالصورة وهي البنية المركزية للعمل الشعري كله تنبثق من تحويل الذات الداخلية الى موضوع متحد متماسك يكثف دلالات انسانية جذرية : احساس هادىء متوتر وفكر متجذر منتشر وارادة قوية نشيطة وهدف غائم لكنه دائم الحضور والتحقيق ٠

أما الايقاع فكالصورة يغدو وسيلة للتعبير عن الانفعال والسيطرة عليه ٠ فبالصورة والايقاع يتخذ التعبير الشعري عبر شكله الموضوعي طريقه للتأثير على الاجيال المتعاقبة ٠ وقد جعل الناقد هربرت ريد وظيفة الشاعر ــ الفنان ــ الاجتماعية منبثقة من تحقيق هذا التأثير ٠ قال : « ان وظيفته ( الشاعر ــ الفنان ) الاولية هي الوظيفة الوحيدة التي تقدم له مقدراته الفريدة ، انها تلك الامكانية في تجسيد الحياة الغريزية الخاصة باعمق مراتب العقل ٠ هكذا بهذه الطريقة المرتبة تفترض كون العقل جماعيا في تمثيله التصويري ٠ ذلك لان الفنان ــ الشاعر قادر على اعطاء أشكال مرئية لهذه الصورة الذهنية الخيالية غير المرئية ولديه القدرة على تحريك مشاعرنا بعمق » ٠

وهو يتحدث في موطن آخر عن تفرد الفنان ــ الشاعر في اتقان هذه الطريقة البنائية الفذة فيقول : « ان الافكار وكل البناء الفوقي العقلاني الخاص بالعقل ، من الممكن أن يتم تفريغه بوساطة أدوات الفكر أو العلم انما تلك حالات الحدس العميقة للعقل التي لا هي عقلانية ولا هي مادية لكنها تمارس تأثيرا ثابتا وأبديا على أجيال متعاقبة من الناس : فهذه منفتحة لتأثير المتصوف والفنان ٠ والفنان وحده قادر على اعطائها تصويرا موضوعيا »(٦٢) ٠

ان هذه الطريقة الفريدة للتركيب الفني تنطبق على الشعر قبل أي فن آخر فأسلوب التشكيل الشعري الخاص هو الذي يجعل هذا الشعر يفقد أهميته عند ترجمته الى لغة أخرى ولقد أشار كثير من النقاد المحدثين

الى هذه الخسارة ، قال ( **فروست** ) : « **الشعر هــو الجانب الذي نفقده عند الترجمة** »(٦٣) • وقال **سانتايانا** موضـحا الاسباب الفعلية لاستحالة الترجمـة الكاملة للشعر : « **ان ما هو معروف عن استحالة الترجمة الكاملة يظهر هنا في أساس اللغـة ذاتها ، أي في الاصوات التي تتألف منها اللغـة** ••• وبعد تأثير الصوت يأتي تأثير التراكيـب ، **فأي شـعر اجمـل مـن شـعر هوميروس ، ومع ذلك فهل هناك ما هو أقبح من ترجماته الى اللغات الاخرى ؟** »(٦٤) • وقد جعلت اليزابيت درو هذا التميز للشعر في لغة ما مردودا الى العناصر الاساسية لمكونات هذه اللغة الشعرية والتي يجب أن تفترق بهـا عن أية لغة أخرى **فالشعر** في رأيها : « **يعيش في لغته ولا يمكن فصله بأي حال عن الفاظه الاصلية التي كتب بها فتلك هي طبيعة الشعر** »(٦٥) •

– ٧ –

ولعل أكثر النقاد **اهتماما** بمسؤولية الشاعر نحو **اللغة هو ت•س• ايليوت فقد ربط** هذه المسؤولية **بوظيفة الشاعر الاساسية في مجتمعه** • ومجمل آرائه(٦٦) **متحصل من دراية كبرى بطبيعة اللغة وعمق** تأثرها **وتأثيرها في الوضع الحضاري والثقافي المقيد فيها** •

**وهو يفرق بين اللغة الشعرية** واللغـة النثرية **في امكانية تمثيل كل منهما لخصائص** شعبهما ، **فالشـعر يملك – حسب رأيه – صفات** محلية أكثر من النثر **لان الشعر يعبر عن المشاعر والعواطف** بينما يعبر النثر عن **الفكر والفلسفة • واذا كانت المشاعر تحظى بخصوصية نوعية فان الفكر صفته العمومية ولذلك يرى أن الشعر أقوى الفنون تعبيرا عن الوطنية • فلغتـه تظل ممتلكة سمة ارتباطية واسعة بأصول الشعراء العرقية • يقول : « سأعتبر من المتفق عليه أن أي شعب من الشعوب يجد معظم التعبير الواعي عن أعمـق مشاعر أبنائه كامنا في الشعر المنظوم بلغتهم الوطنية أكثر مما هو في أي فن آخر أو في أي شعر منظوم بلغة من اللغات الاخرى » وهو يرى أن وظيفـة الشاعر اللغوية أكثر أهمية من وظيفتـه الاجتماعية فوظيفة الشاعر تجاه مجتمعه وشعبه وظيفة**

« غير مباشرة » لكنها تجاه لغته « مباشرة » • ويتمثـل هذا بحفظها وبتوسيعها ، وذلك لان الشاعر وهـو يبلغ الناس شيئا ما عن واقعهم انما يقـوم باكتشاف مناهج فكرية جديدة وطرق عمليه متطورة وجميع هذه القضايا تحتاج الى ألفاظ وتعابير جديدة تتسع لمجالاتها البكر • قال في هذا « أما المتأخر من الشعراء فيكتشف أحاسيس جديدة متنوعة قابلة لان يتفاعل معها الآخرون ، انه وهو يعبر عن مشاعر هؤلاء الناس يقوم بعمليه تطوير واغناء اللغة التي يتحدث بها » •

ويلتقي مع ايليوت في هذه الفكرة المهمة العـالم الفرنسي « فندريس » فهو ينظر الى عالم التجديد اللغوي من هذه الزاوية • قال : « كبار الكتاب يصنعون بالكلمات ما كان يصنعه الملوك القدماء بالنقود : يفرضون القيمة التي يريدونها ويحددون لها السعر الذي على كل فرد أن يقبله • وبذلك ينفذ الشيء من عقليتهم واذا تكلمنـا الفرنسية فان بسكال ولاروشنوكو ولا يبروبير ومنتسكيو وفولتير هم الذين يملون علينا الكلمات التي نستعملها • وكل منا حين يكتب يغترف على غير شعور منه من ذكرياته المدرسية مهما قل تعليمه • وهذا الكاتب المعاصر الذي تعرفه مثالا ليست لغته الا نسخة من كتابنا الكلاسيكيين فهو يصلح أن يتخذ مثلا يحتذى من كل من يحاول الكتابة بالفرنسية لانه يحقق على وجه الكمال المثل الاعلى للفرنسية الادبية »(٦٧) • وهما أيضا يشتركان في نبذهما فكـرة « اللغة المشتركة » لانها تزيل الفوارق المميزة للاشخاص وللشعوب • قال ايليوت « هنالك كثير من الامور بحاجة لان تقال حول الاغراض المحددة والمحدودة للغة المشتركة •• سيكون النقص كبيرا لو افترض أن لغـة واحـدة مصطنعة انتظمت العلاقات بين الامم أو بالاحرى فان مثل هذه اللغة ستحقق ارتباطات كافيه في جانب ولكنهـا ستمنى بنقص كامل للارتباطات في جوانب أخرى ، أما الشعر فيعد عامل تذكير ثابت لكل الاشياء التي تستطيع لغة واحدة فقط أن تحكيها ، تلك الاشياء التي لا تكون قابلة لان تترجم الى لغـة أخرى » فخطر اللغة المشتركة قائم في أنهـا بألفاظها المصنوعة ستهتم بتلبية حاجات الناس المـادية والتجارية والاقتصادية فحسب ، أمـا المشاعر الانسانية فانها لن تحظى منها بأدنى اهتمـام ولذلك لن تجد هذه المشاعر طريقها للنفاذ بعد أن يكون عاجزا عن أن يحقق لنفسه كيانا ما وسط الالفاظ الجديدة المتحجرة •

من هنا تكون خسارة الانسانية في اللغة المشتركة كبيرة وستمتد هذه الخسارة الى اللغة ذاتها اذ ستتوقف فيهـا حركة النمو السليمة ومسـار التطور الطبيعي وستؤول الى مواضعات مرسومة قاتلة • وهذا ما أشـار اليه فندريس حيث قال :

« تكوين اللغات المشتركة معنـاه فترة من التوقف في تطوير اللغة اذ تتبلور الصيغ والتراكيب وتتحجـر وتفقد طوعية الحياة الطبيعية »(٦٨) •

ان التطور والتجديد في اللغة ينتج عادة من ضرورة التعبير تعبيرا صدقيا عن حاجات جديدة تساير اندفاع التجدد الحياتي المستمر في الكون المتغير الحركات دائما • ولما كان القائمون على هذا أفرادا من أجناس مختلفة أو أمزجة مختلفة فان هذه الحاجات الجديدة يجب أن تكون متنوعة تنوع هؤلاء الافراد المتحركين المحركين في آن •

مثل هـذا التطور الحـركي المتعدد الاتجاهات والمستويات يفرض على اللغة أن تجدد ذاتها عن طريق

الاشتقاق التولدي أو الاستنباط المرفود بعمليات ذهنية نحتية تجريدية بحيث يكون بعضها ذاتيا ممدودا بعناصر تراثية أو حياتية واقعة بينما يكـون بعضها الآخر غيريا ممدودا بعناصر أجنبية مؤصلة على نمط أو أنماط ذاتية تستحضر شخصية اللغة دائما ٠

وهكذا يغدو التجديد في الحياة مرفودا بتجـــديد استمراري في اللغة ٠

ويعد الشعر خير شكل لغوي قادر بوسائطه الفنية المتميزة وروحـــه الابتكارية المثيرة على اغنـــاء التيارات الحياتية التجديدية وحفظها ٠ ذلك لان الشعر ــ كما قد قلنا من قبل ــ يرسم بشكل عضوي ايقاعي فذ وقدرة على الاثارة والخلود ، تفاعلا جدليا بين الفرد بصـــفته انسانا يجهد لاشباع حاجات الطمـــوح الانساني وبين قضايا المجتمع المتشابكة في زمن معين للانطلاق الى واقع جديد يكون أكثر اشراقا وأمنا من الواقع القائم ٠

وهذه حركة انسانية متجـــددة في كل آن ، وهي حركة تدفع الشعر دوما الى أن يتجدد وأن يغنى بمفردات جدد وبأنواع من الانماط البنائية التعبيرية الجديدة ٠

وعلى هـــذا فالحاجة الى الشعر حاجـــة اجتماعية وانسانية في آن واحد لذا اعتقد أنه من العبث التفكير في امكانية ايجاد لغة مشتركة تحيا بين الناس ، لان العالم ــ لو قدر لهذه اللغة أن تعيش فيه ــ سيعيش بماديات الحياة فقط ، وهل من الممكن أن يعيش الانسان بماديات الحياة ويتخلى عن الروح ؟!٠

ان هـــذا أمر مستحيل لانه أمر خارج عن قـــدرة التحكم الانسانية مهما بلغت هذه القدرة من التفـــرد والشذوذ ٠

## هوامش :

١ ـ روى كادون : الاديب وصناعته ، ترجمة جبرا ابراهيم جبرا ، مكتبة منيمنة ، بيروت ١٩٦٢ ، ص ١٦٢ ٠

٢ ـ يوري يوريف : التفكير الفني في القرن العشرين ترجمة نزار عيون السود ، مجلة الموقف الادبي عدد ٨٢ شباط ١٩٧٨ دمشق ص ١٠١ ٠

٣ ـ اليزابيت درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ترجمة د٠ ابراهيم الشوس بيروت ١٩٦١ ص ٣٣٥ ٠

٤ ـ تشارلس مورجان : الكاتب وعالمه ترجمة د٠ شكري عيـــاد ، سجل العرب بالقاهرة ١٩٦٤ ص ٥٧ ٠

٥ ـ غراهام هو : مقالة في النقد ، ترجمة محي‌الدين صبحي ، دمشق ١٩٧٣ ص ٣٧ ٠

٦ ـ رشيد مسعود : الابداع الجمالي نتاج اجتماعي ام وليد العبقرية الفرد مجلة الموقف الادبي عدد ٨٤ نيسان ١٩٧٨ ص ٤٥ ٠

٧ ـ ستر‌ثرزبيرت : ( زيف الواقعية ) ضمن كتاب الاديب وصناعته المذكور في هامش رقم (١) ص ١٥٩ ٠

٨ ـ المصدر في هامش رقم (٤) ص ٤٦ ٠

٩ ـ المصدر في هامش رقم (٣) ص ٣٨ ٠

١٠ـ المصدر مذكور في هامش رقم (٥) ص ٣٦ ٠

١١ـ المصدر نفسه والصفحة ذاتها ٠

١٢ـ رينيه ويليك واوستن وارن : نظرية الادب ، ترجمة محي‌الدين صبحي ، المجلس الاعلى لرعـــاية الفنون والآداب دمشق ١٩٧٢ ص ١١٩ ٠

١٣ـ انو جسبرسون : اللغة بين الفرد والمجتمع ترجمـــة الدكتـــور عبدالرحمن محمد ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٤ ص ١١ ـ ١٥ ٠



١٤ـ المصدر السابق ص ٥ ـ ٦ ٠

١٥ـ هربرت ريد : الفن والمجتمع ترجمة فارس متري ظاهر ، دار القلم بيروت ١٩٧٥ ص ١٢ ٠

١٦ـ المصدر المذكور في هامش رقم (٧) ص ١٥٨ ٠

١٧ـ المصدر المذكور في هامش رقم (١٢) ص ١١٩ ٠

١٨ـ ت٠س٠ ايليوت : الوظيفة الاجتماعية للشعر ترجمة كاتب هـــذا البحث ، مجلة « افكار » عدد ٤٣ كانون الثاني ١٩٧٩ الاردن ص ٧٢ ٠

١٩ـ المصدر المذكور في هامش رقم (٦) ص ٤١ ٠

٢٠ـ المصدر المذكور في هامش رقم (٣) ص ٤١ ٠

٢١ـ هذه الاقوال من بحث « الادب والايمان بالحيـــاة » لروبرت مورس لوفت ، ضمن كتاب « الاديب وصناعته » تصنيف روى كاودن المذكور في هامش رقم ١١ ص ٣٢ ٠

٢٢ـ هكذا قال عنه ستر‌ترزبيرت ، انظر مقاله « زيف الواقعية » هامش رقم (٧) ص ١٥٧ ٠

٢٣ـ قال هذا في كتابه « الفن والحياة الاجتماعية » هذا ما اشار اليه رشيد مسعود في مقاله المذكور في هامش رقم (٦) ص ٤٥ ٠

٢٤ـ هذا ما قاله ايليوت في مقاله المذكور في هامش رقم (١٧) ص ٦٩ ٠ والرونية قصائد قديمة وجدت في اوروبا ٠

٢٥ـ انظر في آراء العلماء حول الرسومات البدائية كما اثبتها هربرت ريد في كتابه المذكور في هامش رقم (١٥) ص ٢٠ ـ ٢٤ ٠

٢٦ـ Terry Eagleton, Marxism and Liberary Critic,

Methuen, London 1976, pp. 6, 7, 59.

٢٧ـ انظر المصدر في هامش رقم (٦) ص ٤٤ ٠

٢٨ـ م٠ ب٠ خرابتشينكو : غوركي والعصر ترجمة ابراهيم كاسوحه ، مجلة الموقف الادبي عدد ٩٤ شباط ١٩٧٩ دمشق ص ٨٨ ٠

٢٩ـ جان ستا روبنسكي : النقد والادب ترجمة الدكتور بدرالدين القاسم وزارة الثقافة والارشاد القومي دمشق ١٩٧٦ ص ١٩ ـ ٢٠ ٠

٣٠ـ انظر المصدر المذكور في هامش رقم (١٨) ص ٧٢ ٠

٣١ـ زكي نجيب محمود : فلسفة وفن مكتبة الانجلو المصرية ١٩٦٣ ص ٣٧٠ ٠

٣٢ـ توماس مونرو : التطور في الفنون ، ترجمة محمد علي ابو دره ورفاقه ، الهيئة المصرية العامة للتاليف والنشر ١٩٧١ ج ١ ص ٤٩٠ ٠

٣٣ـ Richard Hoggart, Contemporary Cultural Studies: An Approach to Study of Literature and Society. In Contemporary Criticism by Edward Arnold, London 1970 p. 160.

٣٤ـ انظر المصدر في هامش رقم (٦) ص ٣٨ ٠

٣٥ـ ديفد ديتشس : مناهج النقد الادبي بين النظرية والتطبيق ترجمة الدكتور محمد يوسف نجم ، دار صادر ـ بيروت ١٩٦٧ ص ٥٨٢ ٠

٣٦ـ ارنست فيشر : الاشتراكية والفن ترجمة اسعد حليم دار القلم بيروت ١٩٧٣ ص ٥٨٢ ٠

٣٧ـ انظر المصدر في هامش رقم (٣٥) ص ٥٥٥ ٠

٣٨ـ E. D. Hirsch, Literary Evaluation as Knowledge. In the book of criticism, Edited by L. S. Dembo, University of Wisconsin U.S.A. 1968, p. 47.

٣٩ـ انظر هذه النظرية في المصدر السابق ص ١٦ ـ ٤٥ ٠

٤٠ـ المصدر ذاته ص ٤٦ ٠

٤١ـ نفس المصدر ص ٤٨ ٠

٤٢ـ انظر في هذا بحث « الصورة في النقد الاوروبي ـ محاولة لتطبيقها على شعرنا القديم » لكاتب هذه السطور ٠ مجلة المعرفة العدد ٢٠٤ شباط ( فبراير ) ١٩٧٩ ص ٢٧ ـ ٧١ ٠

٤٣ـ المصدر المذكور في هامش رقم (٢٩) ص ١٨ ـ ٢٠ والبنيوية Stracturalism مدرسة حديثة للدراسة اللغوية والادبية انصرفت عن بحث الحالات النفسية وشرح اساليب المؤلفين انطلاقا من « مراكزهم العاطفية » وجعلت تحليل الاسلوب خاضعا لتفسير الآثار بوصفها « منظومات شعرية قائمة بحد ذاتها » دون اللجوء الى مزاج المؤلف ( المصدر نفسه ص ٥٥ ) ٠

٤٤ـ Georgi V. Plekhanove, Art and Society, New York 1936, pp. 43-51.

٤٥ـ المصدر في هامش رقم (٢٩) ص ١٨ ٠

٤٦ـ محمود منقذ الهاشمي ، الصورة المرآتية للشعر الحديث ، مجلة « الموقف الادبي » عدد ٩٤ شباط ١٩٧٩ دمشق ص ٧٩ ٠

٤٧ـ محمود امين العالم : الثقافة والثورة ـ مقالات في النقد دار الآداب بيروت ١٩٧٠ ص ٥٤ ٠

٤٨ـ حسين مروه : دراسات نقدية في ضوء المنهج الواقعي ، مكتبة المعارف بيروت ١٩٧٢ ص ٥٩ ٠

٤٩ـ المصدر في هامش (٤٧) والصفحة نفسها ٠

٥٠ـ المصدر في هامش رقم (٢٩) ص ١١ ٠

٥١ـ نفس المصدر ص ٢١ ٠

٥٢ـ نفسه ص ٢٢ ٠

٥٣ـ المصدر في هامش رقم (٤٨) ص ٦٥ ٠

٥٤ـ المصدر في هامش رقم (٣٣) ص ١٦١ ٠

٥٥ـ م٠ ل٠ روزنتال : شعراء المدرسة الحديثة ـ دراسة نقدية ترجمة جميل الحسيني المكتبة الاهلية بيروت ١٩٦٣ ص ٣٩ ٠

٥٦ـ المصدر في هامش رقم (٣) ص ١٠٥ ٠

٥٧ـ المصدر في هامش رقم (٢٩) ص ٥٢ ٠

٥٨ـ المصدر في هامش رقم (٦) ص ٣٨ ٠

٥٩ـ المصدر في هامش رقم (٢٦) ص ٦ ٠

٦٠ـ المصدر في هامش رقم (١٥) ص ١٥٣ ٠

٦١ـ المصدر في هامش رقم (١٢) ص ١٣٩ ٠

(٦٢) المصدر في هامش رقم (١٥) ص ١٣٥ ، ١٣٦ ٠

٦٣ـ المصدر في هامش رقم (٣) ص ٣٣٥ ٠

٦٤ـ جورج سانتيانا : الاحساس بالجمال ترجمة الدكتور محمد مصطفى بدوي ، مكتبة الانجلو المصرية د٠ت ص ١٩٢ ٠

٦٥ـ المصدر في هامش رقم (٣) ص ٣٣٥ ٠

٦٦ـ الآراء المشار اليها هنا في مقالة حول « الوظيفة الاجتماعية للشعر » والذي نقله كاتب هذه السطور الى العربية انظر هامش رقم (١٨) ٠

٦٧ـ فندريس : اللغة ترجمة عبدالحميد الدواخلي ومحمد القصاص ، مكتبة الانجلو المصرية ١٩٥٠ ص ٣٤٢ ٠

٦٨ـ المصدر السابق والصفحة ذاتها ٠

# الرجل في الأرجوحة

## فوزي السعد

الفارة في حفرتها

قطرة ماء في صنبور

ان تجد الفرصة ...

تفلت في الجوض

الفارة تلهو الآن

فتمسك في قطعة جبن مهملة .

تلحسها ... تصنعها ... تشتمها

تنحت قطا منهـا

وهي أمـام القط

قطرة مـاء

اخرى الان

تنط

... الى الجوض

وتنزل قنبلة في أذن الفـارة

قطرة مـاء اخرى

اخرى

اخرى

تزداد القطرات بعينيها .

تترجل مـاء الحوض

... الى الارض

الفارة تبتل من الاطـراف

... وتركض مسرعة

أين .... ؟

حفرتها تغرق

ترتجف الآن من البرد

الرعب

... وتقفز كالعصفور

الى أقرب مرتفع .

كرسي ... يعلو الماء

منضدة ... يعلو الماء

رفـــ ... يعلو الماء

... وتقفز

تقفز

تقفز

تسقط في ثقب مفتـوح

كهف لزج ..

يصطفق الباب

وينهار السقف .

... وقط أسود

يطبق فكية الان على قطعة حلوى .

• •

# بئر الأفاعي

محمد زفزاف

توقف الجرار في الطريق التي تمر أسفل المرتفع. وراء الجرار عربة يركبها ثلاثة من المستخدمين الاقوياء. الطريق تمتد وتتعرج جهة البحر . تخترق مرتفعا اخر مغطى بأشجار قصيرة . التفت حوس اوباها. بعد ان اوقف هدير المحرك . نحو الرجال الثلاثة . وجه كلامه بالضبط الى تزروالت :

— يمكنك ان تنزل أنت وتخبره بذلك .

قال تزروالت :

— لا يمكن ان ادخل المقهى بهذه الحالة . ان اناسا وسخين مثلي لا يرتادون مثل تلك الاماكن .

— يمكن ان تخبط على الزجاج من الخارج . وعندما يخرج تقول له .

— حتى الساحة التي توجد امام المقهى لا استطيع ان اجتازها . انظر كم هي نظيفة سيشتمني اذا فعلت ذلك . وربما فعل بي مثلما فعل بالآخر . لا اريد ان يلقى بي في بئر الافاعي . ان لي زوجة واولادا . فوق المرتفع كانت تظهر قهوة ومطعم « سمك القرش الازرق » مثل قلعة محروسة . الاشجار والازهار تحيطها من كل مكان . بعض الجراسين الذين يظهرون خلف الزجاج بثياب نظيفة ومتشابهة . يتحركون بين الموائد والطاولات. على اكتافهم اشياء تشبه النياشين . وفوق صدورهم ارقام تلمع بوضوح ، ارقام مذهبة . في الجانب المقابل يظهر البحر شاسعا وممتدا . وعلى الجرف بعض الرافعات الطويلة الاعناق ، تتحرك ببط وباستمرار . كرر حوس أوباها :

— لماذا لا تنزل لتقول له ؟

— لا أستطيع .

ثم توجه الى آخر :

— اذهب وقل له انت . قل له اقد القيناه في البئر. ربما يسر بذلك كثيرا . وربما كافانا .

— لا استطيع .. عندما يشرب يصبح وحشا .

— هل تخافونه الى هذا الحد .

— — اذهب انت لتقول له . لاشك انه شرب زجاجة ويسكي في هذه الساعات القلائل .

قال حوس أوباها :

— لن يستطع ان يؤذيني . انه جبان . اعرفه لأني اشتغلت معه اكثر من عشر سنوات . لو لم تكن السلطة بجانبه لكنت قد قتلته منذ زمان . وهو يعرف ذلك . على كل ، فليدخل من يشاء الى السجن ، وليرم من يشاء في بئر الافاعي . المهم ان يبتعد عن طريقي وان يدفع لي اجرتي في نهاية كل اسبوع .

ثم قفز من مقعد الجرار الى الارض . كانت قدماه تغوصان في حذائين مطاطيين اسودين . علق بهما بعض الوحل الاسود . اتجه نحو « سمك القرش الازرق » . حتى يصعد الدرجات ، التي تحفها من الجانبين ازهار وحشائش مقصوصة بعناية فائقة . كان الثلاثة ينظرون اليه متوجسين انه شجاع حقا . الرجل الوحيد الذي يستطيع ان يرفع عينيه في وجه « عبيقة » . كل المستخدمين والمستخدمات فيالبساتين والحقول يرهبونه . يده طويلة مع السلطة . استطاع ان يقتل او يسجن كل من يحاول ان يعترضه او يرفع عينيه في وجهه. العامل الذي لا يرضيه يأتيه الانتقال او الاقالة في اربع وعشرين ساعة . لكنه جبان مع ذلك . يخاف من حوس ومن يدري ؟ ربما كان يدبر له خفلا خاصا ذات يوم . كانوا ينظرون بخوف الى الرجل ذي الجسم العملاق وهو يصعد الدرجات منحني القامة ، يتخطى الدرجتين تلو الدرجتين . اصبح الآن وسط الساحة التي تتقدم « سمك القرش الازرق » . توقف قليلا ، ثم مدد ذراعيه

في الهواء ، اشعة الشمس تضرب الآن زجاج القهوة . بحيث لم يعد يظهر ما بداخلها . وعندما اصبح حوس اوباها أمام الباب ، تردد قليلا في الدخول . لكن عبيقة خرج . رآهما الثلاثة وهما يتمشيان قليلا وسط الساحة . توقفا . لم يكن يظهر سوى رأسيهما وأعلى الاكتاف . يتحدث حوس أوباها وعبيقة يستمع بدون اهتمام . اخيرا يرفع يده ويشير جهة البحر . تبقى ذراعه ممدودة لفترة غير قصيرة . ثم تتدلى ببطء . يعاود حوس الحديث . ويظل الثلاثة يخمنون فيم يتحدثان .

قال تزروالت :

– لو كنت مكان حوس لركلني ذلك الوغد او بصق في وجهي .

اجاب آخر :

– يستطيع ان يفعل اكثر من ذلك .

– اعرف . من يستطيع ان يلقي بانسان مسكين في بئر الافاعي ، يستطيع ان يفعل اي شيء آخر .

كل الناس يتحدثون عن البئر المليئة بالافاعي ، التي يعاقب فيها عبيقة اعداءه . كل الناس . . من سوق السبت الى ثلاث الاولاد ، الى الجرف الاصفر . اكثر من هذا ، كانت لابيه ساحة واسعة للجلد . كل مساء يجلد فلاح أو زوجته او ابنه . كان الحاكم العسكري والحاكم المدني الفرنسيان يحلو لهما احيانا ان يقوما بجولة حول تلك الساحة ، ليتفرجا على عملية الجلد تلك . يضحكان كثيرا بدون أسف ، ثم يدعوهما الى العشاء . . الخراف المشوية ، والشيخات ، والكسكس . وعندما ينتهي العشاء تبدأ حفلة اخرى خاصة ، تطورت الآن تلك الحفلات الخاصة . عوض ان يحضرها فرنسيون ، اصبح يحضرها القايد والقايد الممتاز والعامل ، ووكيل النيابة . . لكن الساحة ، بنيت فيها زرائب وأكواخ تختلط فيها العجول والناس والابقار . لم يكن الوالد يشرب . اما عبيقة فلا يكاد يصحو . ومع ذلك . فثروته تنمو باستمرار .

انفصل حوس عن عبيقة . اخذ يتدحرج الى تحت ، جهة الجرار . ينزل الدرجات اثنتين اثنتين . كان ينزلها بسهولة دون ان يلهث . حذاءاه المطاطييان يرتطمان بالحصى المنتشر في كل مكان . راى الثلاثة مقرفصين فوق العربة . ينظرون اليه مشدوهين . تصور انهم يقولون : « انه شجاع حقا » . لم يكن يهمه رايهم فيه . المهم ان يؤدي له عبيقة اجرته كل نهاية اسبوع ، والا يقف في طريقه ابدا . حتى بئر الافاعي لا يخيفه . لكنه قبل ان يلقى فيها . يعرف انه يستطيع ان يقتل قبيلة باكملها . قفز فوق الجرار دون ان يتكلم . اخذ يشغل المحرك الذي استعصى اول الامر . ثم انطلق الجرار في الطريق الملتوية جهة البحر ، وفوق المرتفع . أمام «سمك القرش الازرق » . كان عبيقة ينظر اليهم وهم يبتعدون . ثم فرك يديه . ضرب الارض بقدميه وهو يضحك ، لوح بقبضته في السماء . دخل القهوة من جهة المطعم ، وتوجه الى البار ، كاد ان يسقط مزهرية فوق احدى الموائد ، لكنها تململت وطقطقت واستوت على قاعها . لم يلتفت اليها ، نظر اليه الجرسون باشمئزاز وتقدير وخوف معا . التحق بشخصين جالسين على مقعدين مرتفعين بمحاذاة البار ، اشار للبارمن دون ان يتكلم ، فأفرغ لهم ثلاثة كؤوس ويسكي . قال عبيقة :

– المرة القادمة سوف انجح في الانتخابات النيابية .

رد احد الاثنين :



— ليس هناك من يستحق النجاح دونك .

قال الآخر :

— ان ذلك البغل نجح بالتزوير والرشوة والدعاية .

اجاب عبيقة :

— لقد فعلت كل ذلك . تصوروا ان الفلاحين الكلاب الذين يشتغلون معي كانوا يقومون بالدعاية ضدي.

— هل القيت ذلك الكلب في بئر الافاعي ؟ .

— طبعا . سوف تنهشه هذه الليلة . وفي المـــرة القادمة ، لن يستطيع احد ان يقوم بالدعاية ضدي في المنطقة كلها .

رفع الكأس الى فمه . فعل الآخران نفس الشيء . يكاد البـــار يكـــون خاويا . البار مـــن في الزاوية يسمع ويفتعل انه غير منتبه للعالم الذي حوله . لكنه يعرف حكاية بئر الافاعي . كل الناس يتحدثون عنها . لكـــن بتحفظ كامل . يتحدثون عن عبقة وعن ابيه . غير انهم يخافون على انفسهم . عامل الاقليم نفسه يخاف مـــن عبيقة . لا يريد مشاكل . اذا فاحت الرائحة فيجب ان تشم بتقزز في الرباط .

افرغ عبيقة الكأس في جوفه وأشار للبارمن مرة اخرى :

— اشربا كأسيكما .

ثم بعد ان تنفس بصعوبة :

— والله لو استيقظ الجنرال او فقير من قبره لما استطاع ان يقف في وجهي . هذه المرة ســـوف اعطي درسا لاولئك الخنازير الذين يقتاتون مـــن فتاتي ثم يقومون بالدعاية ضدي في الانتخابات .

كان الآخران يهزان رأسيهما ولا يتكلمان . يحاولان ما امكن ان يكونا الى جانبه ، يؤيدانه حتى ولو اخطأ ، لانهما يقتاتان من فتاته . احدهما يدير احدى ضيعاته، وكل سنة يحتال على نصف مردودها . اما الثاني فهو معجب به فقط . لم لا ؟ ان عامل الاقليم يخافه ، وحتى الجنرال او فقير لو استيقظ من قبـــره لما استطاع ان يقف في وجهه .

اخذت اشعة الشمس تبلط ارضية القهوة ،غطت ايضا موائد المطعم ، لم تكن هناك سوى عائلتين اثنتين، يبدو وانهما انهتا تناول غذائهما المتأخر ، وهما تستعدان للدفع . راس عبيقة بدأ يدور . ولكنه قلما يدور بهذه الكمية من الشراب . كان منفعلا الى جد الجنون . قال الرجل الذي عن يمينه :

— نستطيع ان نستمر في الشراب . افرض كما لو انك نجحت في الانتخابات .

قال الآخر :

— الا تعتقد ان عامل الاقليم هو الذي فعلها ؟ .

قال عبيقة :

— لا تقل هذا . انه لا يستطيع ، لقد اكل كل خرافي.

لو فعل ذلك لانفجرت بطنه مما اكل . ان جدي يستطيع ان يقف عند راسه في المنام ، ويصيبه حتما باذى حقيقي . هو يعرف ذلك . ولهذا فانه لا يستطيع ان يفعل شيئا من ذلك القبيل .

انصرفت العائلتان . كان عددهما كبيرا . حجبت الشمس للحظة ، ثم انتشرت من جديد اشعتها ، بلطت ارضية القهوة وموائد المطعم ، وامتدت جهة المطبخ على اليسار . رفع البارمن راسه ، واخذ يتطاول بقامته ، لينظر خلف الزجاج في الساحة ، كانت سيارة رجال الدرك تحاول ان تجد لها مكانا مناسبا لتتوقف . اختار الدركي السائق موقفه امام باب القهوة . اطل الضابط من نافذة السيارة ، ثم فتح الباب بسرعة وتبعه اربعة من الدركيين وفي ايديهم رشاشات . اقتحموا القهوة . رآهم عبيقة فازداد انشراحا . كان يعرف الضابط . هو ايضا أكل من لحم خرافه . قال له عبيقة :

— عمن تفتش ايها الوغد ؟ اطرد اولئك الصعاليك وتعال لتشرب كأسا في خاطرك . ليس في المقهى انسان خطير يستحق كل هذا الاهتمام .

وقال مدير ضيعته :

— وهل يمكن ان يوجد انسان خطير حيث يوجد عبيقة ؟

— قل السي عبدالقادر ياكلب .

— عفوا ، سي عبدالقادر .

غير ان الضابط ظلت ملامح وجهه صارمه ، اشار بيده فاتجه الدركيون الاربعة الى عبيقة يصوبون فوهـــات رشاشاتهم الى جسمه . اضطرب ولم يصدق اول الأمر.

— ماذا تفعل ؟ لا تلعب بالنار .

قال الضابط :

— لا العب ولا امزح . انها الاوامر . لقد طلب مني القاء القبض عليك .

— هكذا يا كلب !

— الكلبة هي امسك .

انقض عليه احد الدركيين ولوى ذراعيه الى الخلف ثم قيدهما . ساقه الى السيارة ثم دفعه فيها بعنف . ظل عبيقة يشتم بدون جدوى وفمه يزبد . لكن الدركيين كانت آذانهم مليئة بالطين .

**الدار البيضاء**

دراسة

# مايكوفسكي

# المعاصرة والخلود

**ان اول شعور يخامر المرء عند سماعه اسم فلاديمير مايكوفسكي هو الشعور بعظمة هذا الانسان ... تلك العظمة التي تتجلى في الحادثة التالية : — في احدى الامسيات الشعرية شقت طالبة طريقها باتجاه الشاعر الكبير مايكوفسكي عبر جمهرة من الناس احاطت به . فهو قد بدا لها كالعملاق عند وقوفه خلف منصة الخطابة مرتجلا قصائده . ولكنها صعقت عندما شاهدته يلتهم قطعة من حلوى الكراميل بسرور طفولي وبشكل يدعو الى الحيرة والتساؤل « فلاديم فلاديميتش . انت بعظمتك تتناول مثل هذه القطعة الصغيرة من الحلوى ؟ » وبنبرة تهكمية اجابها مايكوفسكي : « ايجب علي التهام مساند خشبية ؟ » .**

## يفجيني يفتوشنكو          ترجمة : غانم محمود



كان مايكوفسكي في اعماقه يخفي خلف قامته الفارغة مواطن ضعفه عن أعين الآخرين بذكاء وخاصة في الامسيات الشعرية . وهو قد عبر في قصائده عن هذا الضعف حد السخرية من ذاته (١) :

**« أي شيء ، ترى تشتهبه هذه الكتلة الضخمة ؟**
**والكتلة تريد الكثير .**

× × ×

**بيد اني ليس ضروريا لي**
**ان اصبح برونزيا**
**او بقلب ليس غير غدة باردة .**
**انا ارغب ان اخفي جلجلتي**
**في شيء ناعم ،**
**شيء انثوي . »**

فيما نراه يتجنب ذكر هذا الضعف الذاتي بدقة متناهية (٢) :

**« آه ، لو انني كنت**
**هادئا**
**كالرعد .**
**لاوجعت بين احضاني المرتعشة**
**صومعة الارض الهرمة .**
**واذا ما اطلقت صوتي الهائل**
**بملء قوته ،**
**اذن ، لمدت المذنبات الي ايديها الملتهبة**
**وتهاوت ، وقد امض بها الشوق . » .**

هنا قد يتبادر الى الذهن التساؤل التالي : لم هذا الخوف من الضعف الذاتي لدى مايكوفسكي ؟

على عكس ما يكوفسكي ، كانت شجاعة الشاعر المعروف **يسنين** تمكن في اعترافه بمواطن ضعفه . فهو قد تحدث علانية حول الاشباح السوداء المتقوقعة في داخله . ان **يسنين** جدير بالاهتمام، ولكن ما يكوفسكي كان يفوقه عظمة، ولذلك فان شعوره بالضعف كان اكثر عنفا. فكلما تعاظم الشعور بالضعف ازدادت قوة الدفاع عن النفس . وهكذا نجد ان مايكوفسكي كان طوال حياته مرغما على الدفاع عن نفسه من اولئك الذين كانوا دون مستواه ... اولئك الاقزام من الادباء والسياسيين كما وصفهم سويفت في مؤلفه « رحلات جيليفر » الذين ارادوا ربطه بآلاف الخيوط . انهم كائنات رقيقة كالحرير ولكنهم يلسعون كالافعى . وكان العملاق مايكوفسكي

يخشاهم كخشية الطفل من وخزة الابرة . ان هذا الامر لم يكن ناجما عن ذكريات طفولته عند وفاة والده بسبب تسممه حسب ، بل وكما يبدو ايضا ، من اثر دبابيس الاقزام الليليبوتيين « نسبة الى جزيرة ليليبوت الخيالية التي سكنها الاقزام كما وردت في رحلات جيليفر » .

في عهد صباه كان ما يكوفسكي يتسلل خفية الى جرار الفخار الكبير الخاصة لاعداد النبيذ ويتدرب في داخلها لاتقان فن الخطابة ، اذ كان معجبا بالمونولوجات الدونكيخوتية . وقد استطاع ، عبر التدريب الشاق والمتواصل ، من تطويع صوته واغناء الوانه . وكان يستمع الى صدى صوته بإحساس مرهف داخل تلك الجرار . وهكذا هيأت له هذه التجربة امكانية امتلاك صوت جهوري يستطيع من خلاله اخفاء عواطفه وحساسيته امام اعدائه . **ان عظمة مايكوفسكي لم تكن مفتعلة بل في غاية الاصالة ، وان شعره كان عبارة عن انثولوجيا « الدراما المايكوفسكية » الرائعة العظمة ..** ففي الشعر العالمي لا توجد قصيدة غنائية عاطفية تعبر كل كلمة فيها عن مدى الانفعالات النفسية التي يعيشها الشاعر، كما هو الحال مع قصيدة « غيمة في بنطلون » . ان حب مايكوفسكي لشخصية دون كيخوت منذ طفولته لم يرد عبثا . ولكنه على خلاف هذه الشخصية لم يكن مجرد محارب ضد طواحين الهواء ، ولم يكن في الثورة ثوريا فحسب ، بل كان ثوريا في حبه ايضا . وقد بدات رومانتيكية الحب عنده مع بدء رفضه ، وباحتقاره للتقاليد الاجتماعية وثرثرة الصالونات التي حولت الحب الى لهو عابث وسلعة للمتاجر .

انها رومانتيكية من لون جديد ... رومانتيكية ساخرة وتهكمية . ان خوذة مابرين قد وظفها مايكوفسكي كدلالة للسخرية من دون كيخوت . اما سترة مايكوفسكي الصفراء فقد كانت كوسيلة نقدية هجائية للتعبير عن تحديه ومواجهته للمجتمع بازدراء . فهو لم يتوان عن ان يصرخ في وجه الجمهور الماثل امامه لسماع قصائده: « انني ابصق في وجوهكم » ، ساحبا وراءه اسطول المستقبلية بطيبة جيليفرية .

قبل بداية الحرب العالمية الاولى كانت الحركة الشعرية الروسية غنية بالمواهب ، ولكنها تفتقر في الوقت نفسه الى الاصالة في التحديث فشاعر الرمزية المتميز الكسندر بلوك على سبيل المثال ، لم يستطيع ان يتجرد عن التصورات الصوفية والغزل الغامض . والاغلبية العظمى من الشعراء قد غرقت في المتاهات التواقة الى الماضي او في كلاسيكية زارسكوياسيلو . ومن الملاحظ ايضا ان تقليد نتاجات كبار الشعراء الروس ، بوشكين وليرمونتوف ونيكراسوف قد اصبح ظاهرة يومية مملة . اما مايكوفسكى فقد اعلن ، ان الوقت قد حان لابعاد بوشكين عن الركب المعاصر . اي ان هذا الموقف كان بمثابة دعوة صارخة للتخلي عن « كل ما هو ماض او معاصر في الفن : الفوابوشكين ودستوييفسكي وتولستوي واضرابهم من باخرة الحداثة » .

في الواقع كانت قصائد بوشكين قد وجدت لها صدى هائلا في اعماق مايكوفسكي ، كما نلمس ذلك بوضوح ، وبصورة لا تدعو الى الشك مطلقا ، في آخر وصا الاعتراف للشاعر الذي تغنى بالثورة الاشتراكية، مايكوفسكي :

**« بصوت مدو**
**شيدت لي تمثالا » .**

كما وبالامكان سماع لغة بوشكين الشعرية عبر قصائد مايكوفسكي رغم وجود الاختلاف الجوهري بينهما في بنية القصيدة . فهو الذي قد طالب ، وهو في الخامسة والعشرين من عمره « ينبغي علينا ان نحاول باستمرار التعلم من المعلمين الكبار الذين مهدوا الطريق لنا الى بوشكين » .

لقد اعار مايكوفسكي اهتماما خاصا الى قصائد الشاعر الكبير ليرمونتوف وتاثر بها الى درجة كبيرة . فهو قد دشن ، كليرمونتوف ، حملة شعراء على ما سمي انذاك بالاعراف المجتمعية . فهذان الشاعران كانا يبغضان كل ما من شانه اخماد شعلة الاحساس والعاطفة والاخلاق لدى الانسان . وكان يحتقر اولئك المتحذلقين الذين وصفهم كل من بوشكين وليرمونتوف بالرعاع . فهو من خلال تجاربه الشخصية قد ادرك ان هؤلاء الرعاع على استعداد لتلبس كافة الاقنعة المزيفة للسقوط طواعية في حضيض القذارات المجتمعية . ولقد شخص مايكوفسكي هؤلاء المنافقين قبل ثورة اكتوبر كعناصر « طفيلية برجوازية » وبعدها ك « انتهازيين متقولبين ».

ان الينبوع الثالث المتدفق حيوية وعطاء الذي اغنى تجربة مايكوفسكي الشعرية والانسانية هي تلك الاشعار التي صاغها الشاعر الكبير نيكراسوف . فالايقاعات الشعرية الرائعة لنيكراسوف احتلت مكانتها المرموقة في مجرى مسيرة تطوير شاعر المستقبلية المتمرد مايكوفسكي . ومن الطريف ان ننوه في هذا المضمار ، الى ان مايكوفسكي ، كان يحاول من خلال النكتة التهرب من اعلان مدى تأثيره بنيكراسوف ، عندما كان يسأل عن هذه المسألة بقوله « كنت منشغلا لفترة طويلة فيما اذا كان يكتنفه الغموض » . ولكن هذا الموقف كان مجرد وقفة جدلية ، لان مايكونسكي قد اعترف قبل وفاته بفترة قصيرة « كانت اهمية قصائد نيكراسوف اعظم مما قدمته الالوان الادبية الاخرى باجمعها » . وليست النبرة اللغوية وحدها ، بل الايقاع الشعري الواضح لينكراسوف قد وجدا لهما صدى في شعر مايكوفسكي،



فالاقتباس الواضح المعالم في قصيدة « غيمة في بنطلون » افضل دليل على ذلك .

في ضوء ماذكرناه . فان طابع التحدي والتطرف والتمرد والتفرد في قصائد مايكوفسكي ـ وهي قد مهدت له الطريق ليتبوأ مكان الصدارة في قافلة الشعراء المستقبليين الروس ـ تجاه كافة تلك التقاليد الاجتماعية العفنة التي عاصرها لم تكن وليدة الصدف . فالحوافز التي دفعته لاتخاذ مثل هذه المواقف هو تأثره العميق بعمالقة الشعر الروسي الكلاسيكي بوشكين وليرمونتوف ونيكراسوف . اضافة الى احساسه المرهف وموهبته الفذة في الكشف عن مواطن ومؤشرات ظروف الصراعات الاجتماعية الحادة التي شهدتها روسيا القيصرية في مطلع هذا القرن .

من البديهي ان مايكوفسكي لم يهدم جدران الشعر الروسي ولكنه قام فقط باقتلاع اللبنات المتهرئة والحواجز المتواجدة فيها ، لكي يوسع من ساحات آفاقها . فهو قد ارتشف من الينابيع الغريزة للتقاليد الاصيلة للادب الروسي ، وصاغها باسلوبه المتميز في نتاجاته . وهو قد حمل بجدارة لواء العديد من ابطال هذا الادب . اذا استطاع ان يجمع بين دوبروفسكي بزوخوف وبازاروف وراسكولنيكوف . وعلى هذا الاساس تحددت ايضا معالم افكاره الثورية عند صراعه مع رياء الانكليركية ودراساته للتعاليم المسيحية .

في التراث الادبي العلمي نجد ان مواقع مايكوفسكي ودانتي وسيرفانتس وغوته تكاد تكون متقاربة ، مع الاخذ بنظر الاعتبار ان المرء يواجه في قصائده النقدية الساخرة ، روح بوشكين والانسيابية اللغوية لدى كربلوف وتهكم ساشاتشورني السام .

ان التطرف في الادعاء قد ورد في باكورة نتاجات مايكوفسكي وفي قصائده اللاحقة ايضا ، وبشكل يدعو الى الدهشة . ففي قصيدة ( غيمة في بنطلون ) يدعي انه لم يقرأ الكتب :

**« ابدا**
**لا اريد ان اقرأ شيئا .**
**الكتب ؟**
**مطلقا . »**

كما وينبغي على المرء ان لا يأخذ ادعاءاته مأخذ الجد ، كقوله :

« انني اتفرج بلهفة شديدة ، عندما يموت **الاطفال**» .

اجل ، لقد كان مايكوفسكي قارئا نهما وعلى اطلاع واسع بالادب العالمي ، والا لما وجد الشاعر العظيم مايكوفسكي . فهو قد درس مؤلفات نيتشه بعناية ولكن موقفه الثوري تجاه العالم كان يتناقض مع فلسفة نيتشه ، التي كانت بالنسبة له مجرد مزاجية طارئة ، لم تجد لها ارضية خصبة في فكره . ففي قصائده نجد اخلاقية ابطاله ارقى من اخلاقية انسان نيتشه المثالي ، لأن انسانه هو الانسان قبل كل شيء .

هنالك عدة مواقف وآراء متقاربة تجمع بين الشاعر الامريكي الكبير والت ويتمان ومايكوفسكي . فقصائدهما الفنائية تحاكي عظمة الطاقة الانسانية الخلاقة في كافة جوانبها ، والتي انعكست ايضا في وجهات نظرهما المستقبلية . فالمستقبل ، من وجهة نظر مايكوفسكي ، هو بمثابة بيت انساني متكامل يضم العالم بين جناحيه، ولا مكان فيه للمستغلين والبيروقراطيين والراسماليين والنرجسيين والوصوليين وانصاف المثقفين ، في ظل النظام الاشتراكي . اي ان هذه العناصر ستكون في المستقبل مجرد بقايا مخلفات تاريخية اثرية من المجتمع الانساني . اما افكار والت ويتمان المستقبلية فلم تكن حدودها واضحة المعالم ، بل يكتنفها الكثير من الغموض. وبالامكان مقارنة اوجه الاختلاف بينهما بالاختلاف بين الثورتين الامريكية والروسية .

عندما نتحدث عن منابع الشكل الشعري لدى مايكوفسكي فيجب ان لا يفوتنا القول ، بانه قد اغتنى بالينابيع الغزيرة المتدفقة حيوية للتراث الشعبي ، ولنتاجات كبار الكلاسيكيين الروس ، وان لا يغرب عن بالنا مدى تأثره بأعمال الرسامين المحدثين في اوائل القرن العشرين . وهنا تجدر الاشارة الى ان مايكوفسكي نفسه ، كان رساما موهوبا في لغته الشعرية (٣) :

**«ايتها الارض**
**دعيني اقبل رأسك الاخذ بالصلع**
**بأسمال شفاهي المبقعة بطلاء ذهبي غريب .**
**دعيني الف صدر المستنقع الفائر**
**بدخان شعري المكتوم فوق حرائق**
**عيوني القصديرية . »**

ان هذه اللغة الشعرية الرائعة ، هي لغة لون جديدة في الرسم تذكرنا بكاندنسكي وماليفتش وغونتشاروفا ولاريونوف وتاتلين وماتيس وبراك وبيكاسو . لقد تمرد مايكوفسكي على الاشكال والقوالب الشعرية التقليدية . فهو قد وصف زميله فكتور خليبنيكوف كـ « اروع واصدق منقذ في نضالنا الشعري» ولكن « خليبنيكوف لم يزل شاعر المنتجين » . وهكذا فالجذور الشعرية لمايكوفسكي متشعبة وعميقة الغور في الاشكال الفنية الاخرى . فهنالك العديد من قصائده التي صاغها وكأنها قد مرت بين يدي مونتير بارع للافلام . ويعتبر التاريخ من اهم الروافد التي اغنت مادته الشعرية ايضا . فالتاريخ قد صقل اخلاقيته وشخوصه وقوافيه . فالشاعر الصغير يراوح على هامش التاريخ ، اما الشاعر العظيم فانه يعيش التاريخ ويتفاعل معه ، اي ان التاريخ يعيش في داخله . وقد تجلى هذا الجانب لدى بوشكين ايضا .

ان هذا الابن العملاق للتاريخ وللثقافة العالمية كان عظيما منذ ولادته . فهو عندما بدا السير فور ولادته ، قد ترك آثار اقدامه على ارصفة الشوارع والطرقات . وهو على خلاف المثقفين المتأرجحين لم يضع الثورة موضع تساؤل عند اندلاعها ، بل كان هو نفسه نبيها ، مع انه قد اخطأ موعد ميلادها بعام واحد في قصيدة « غيمة في بنطلون » :

**« حين تتوقف اعين البشر قاصرة ،**
**مقتربا اراه ، يتقدم قطعانه الجائعة ،**
**متوجا باكليل الثورة الشوكي**
**العام السادس عشر . »**

لقد تعرض مايكوفسكي الى مختلف التهم والتلفيقات ووصف باقذر النعوت من قبل اعدائه ، اقزام الشعراء او النقاد الدوغمائيين . فهم قد اتهموه تارة كتابع للبلشفية ، وتارة اخرى كداعية للسلطة القيصرية ، كما ووصفوه بالشاعر الانتهازي والنرجسي والشكلي . وان عظمة مايكوفسكي قد تجاوزت ذلك القالب الذي اراده له اعداؤه وحطمت ساقاه هذا القالب متعرضة الى منشار النقد الحاد الذي يتحرك باتجاه اليمين واليسار ، ذلك المنشار الذي تآكلت اسنانه اكثر فاكثر ، كلما ازداد عمقا في هذا اللحم الحي . ومع ان مايكوفسكي قد تحدى هذه الاسنان وذوبها ولكنها تركت آثار جروح عميقة . وهكذا دفع مايكوفسكي حياته ثمنا لصموده ولعبقريته . لقد شبه سلفنسكي ابتعاد مايكوفسكي عن « الليف »(٤) بهروب تولستوي من زوجته صوفيا اندرييفنا ووجه له مختلف الاهانات . وان مقاطعة الادباء والفنانين لمعرض مايكوفسكي وتمزيق صورة من مجلة ( الصحافة والثورة ) ومنعه من السفر الى الخارج ... كافة هذه الامور قد تحولت الى ذرات اخذت تتراكم لتتحول الى اطلاقة رصاص قاتلة .

لم يكن مايكوفسكي من ذلك الطراز البشري الذي يضحي بين ليلة وضحاها بحياته . ان طبيعة الاسباب التي قادته للانتحار كانت الاكثر تعقيدا . فالى جانب هذه الصرخات العدائية كان مايكوفسكي يعيش حالة ارهاق لا انساني رهيب ، فهو قد اختط لنفسه برنامج عمل قضي عليه شخصيا . فاذا كان بلوك قد **« مات عند الموت »** كما يقال عنه ، فان موت مايكوفسكي قد جاء من اجل الحياة . ان تاريخ الادب لا يعرف شاعرا ثانيا كما يقال عنه ، فان موت مايكوفسكي قد جاء من اجل الحياة . ان تاريخ الادب لا يعرف شاعر ثانيا كمايكوفسكي في تحمله لمثل هذا العبء الهائل من العمل . فعمله اليومي في الصحافة والمنابر الادبية وآلاف الامسيات الشعرية وارتباطاته بالمنظمات الثورية وانفصاله عن هيئة تحرير « الليف » وسفراته الى الخارج لم يتح له فرصة التمتع بالراحة ولو ليوم واحد . وهذا العمل الدؤوب قد جسد بأصالة عظمة مايكوفسكي وتراجيديته وموته . لقد دخلت روسيا القيصرية الثورية وهي تختزن ٧٠ بالمئة من الاميين . ومن اجل ايصال شعره الى اوسع الاوساط الجماهيرية فقد حول مايكوفسكي اسلوبه الشعري الى اسلوب مبسط عن وعي وادراك . فهو قد خاطب الجماهير وضحى بشعره من اجلها .

لقد تمكن مايكوفسكي من خلق وشائج وثيقة بين الشعر والدولة الاشتراكية الجديدة . وهو قد طالب

المجتمع الجديد بضرورة الاحساس بأهمية الشعر كسلاح حاد ايضا بامكانه ان يدافع عن الثورة ، وان هذه الاهمية لا تقل عن اهمية المصانع التي تجلب السعادة للبشر . وكان يرى ان بامكان الشعر ان يحدث دويا هائلا في التظاهرات وينطلق من اجهزة الراديو كصدى مؤثر ويحل مكان الصدارة في الشعارات .

احيانا انتصر مايكوفسكي المعاصر على مايكوفسكي الخالد . وقد تجلى ذلك بصورة ساطعة في عمله المتواصل الملتزم . فهو قد اصبح مؤسسا لوعي اجتماعي جديد . ومن الطبيعي ان على الجيل الجديد ان لا يكرر اخطاء محاولاته ، ولكن ينبغي على المرء في ذات الوقت ان لا ينسى تجاربه الايجابية . لقد تجاوز مايكوفسكي الخالد رفيقه المعاصر ، ولكن دون مايكوفسكي المعاصر لم يكن بالامكان ان يخلق مايكوفسكي الخالد .

في العالم الغربي ثمة تنظير رخيص مفاده : كان مايكوفسكي قبل الثورة شاعر التحدى والاحتجاج ، اما بعد الثورة فقد اصبح شاعر التوفيقية .

ان الواقع قد اثبت عدم وجود مايكوفسكي ماقبل الثورة وما بعدها ، بل يوجد شاعر واحد ثوري لا يمكن شطره الى نصفين ، انه الشاعر الخالد مايكوفسكي .

**ملاحظة** : ان نصوص الشعر الواردة في هذا البحث قد نقلتها كما وردت في كتاب « مايكوفسكي – قصائد مختارة » ترجمة الاستاذ حسب الشيخ جعفر . ويسري هذا الامر ايضا على اغلب الجمل المحصورة بين الاقواس ( المترجم ) .

**هوامش :**

(١) من قصيدة « غيمة في بنطلون » .

(٢) من قصيدة « الى نفسه المحبوبة » يهدي المؤلف هذه الابيات » .

(٣) من قصيدة « ارهاق » .

(٤) « الليف » هو اسم مختصر لمجموعة من الادباء ظهرت في موسكو في الفترة ( ١٩٢٣ – ١٩٣٠ ) واصدرت مجلة تحمل نفس الاسم « جبهة اليسار في الفن » .

**المصدر** : مجلة « الادب الالماني الحديث » عدد ١٠/٧٨ .

خبـــر :

« أخبرني الاخفش عن ثلب ، عن ابن الاعرابي قال : حدثني ابو فقعس . قال :

كان عروة بن الورد اذا اصابت الناس سنة شديدة ، تركوا في دارهم المريض ، والكبير ، والضعيف . وكان عروة بن الورد يجمع أشباه هؤلاء من دون النـــاس من عشيرته في الشدة ، ثم يحفر لهم الاسراب ويكنف عليهم الكنف ، ويكسبهم ، ومن قوي منهم ، اما مريض يبرأ ، أو ضعيف تثوب قوته .. خرج معه فأغار وجعل لاصحابه الباقين في ذلك نصيبا .. »

الصفحة ( ٧٨ ) من كتاب الاغاني طبعة دار الكتب المصرية ، الجزء الثالث .. وقد ورد في ذيل الصفحة : يكنف عليهم الكنف : يتخذ لهم حظائر يؤويهم اليهـــا ، والكنف واحدها كنيف .

يكسبهم ، يقال كسب لأهله طلب المعيشة ، ويتعدى بنفسه الى مفعول ثان كما هنا ، وفي سائر النســـخ يكسيهم بالياء .. وهو تحريف » .

( ١ )

أم المدينة دون جواد .. اغتالوا جواده « قرمل » عند نبع ماء ، رموه بسهم في منطقة القلب .. وتابع عروة الطريق الى المدينة ماشيا ، وصلها بطيئا يحمل في يده رمحا من شجر الصفصاف ، وفي وجهه سمرة القمر الاخضر .. القمر هو القمر .. هناك وهنا ، لكنه هنا يزداد رطوبة ، يندى رقة وعذوبة . لا .. القمر هنا ليس أسود ، والشمس لا تشقق الشفاه كيف اذن اخبروه ان الناس هنا لا يجدون من يكنف عليهم الكنف ، ولا من يحفر لهم الاسراب .

انا عروة بن الورد بن زيد بن .... نسي عروة بقية نسبه ، فصمت ، لكنه تدارك يتابع ... وصلت المدينة لماذا لا يستقبلني احد ؟ .

ملاحظة صغيرة .. بعضهم قال : ان عروة ليس ابن زيد بل ابن عمرو ، لكن عروة لم يهتم لذلك او يؤكده .

عينا عروة طفلة صغيرة تائهة .. مقاتل فقد سلاحه في معركة .. شاب صغير في مكتب التحقيق أيها السادة : انا ع .. ر .. و .. ة ، لم يكترث له أحد ، تيبست قشرة وجهه ، تحول الى غيمة لا تهطل مطرا ، لماذا لم يسالوه من انت ؟ لماذا تدخل المدينة دون اذن ؟ ماذا تريد .. ماذا جئت تفعل ؟ .. لكنه قرأ في الوجوه المحنيــة الظهور ، ان هذه المدينة ابوابها مشرعة لكل القادمين دون استثناء .. امراة تمنح نفسها لكل العابرين دون مقابل .. اجدب وجهه ، تحول الى قطعة جافة من واحة انقطع عنها الماء منذ سنوات طويلة لكنه صمم على الخوض في المدينة ، فهو احد فرسان عبس الذين لا تلين لهم قناة ، .. هو الذي ينام دون عشاء ، ويصبح طاويا يحث الحصى عن جنبه المتعفر .

تبارك باللات والعزى ، مدينة ندية رائعة فجرهـا ابيض مشرق كأجساد فتياتها ، متخمة بالخضرة والعيون الجميلة ، ونهرها الصافي يصب في أجساد الفتيات يثلجها ، ترتشف من ريقه ..

يتوارى خلف الشجيرات الكثيفة خجلا .. تذكر اصدقاءه في الاسراب ، تحول وجهه الى قطعة جلد قاتمة في يد اسكافي يدق بها المسامير بسرعة ومهارة .

القى عباءته فوق كتفه وغاص في شوارع المدينـــة الخلفيه .. كانوا هم ابناء عشيرته ، وجوه خريفية يابسة هم الضعفاء والمرضى من ابنائها ، هنا يجب أن تحفــر الاسراب .. ولكن ... .

نظر طفل الى وجهه ، استغرب ، كيف يمكن لهذا الرجل أن يدخل هذه الاماكن .. سأله عن اسمه ، بربر عروة ، ثم أجاب :

ـ انا عروة ..

ـ وهل تشتري لنا الاحذية والطعام أيها السيد ؟ .

# اخبار عـ
# ونسـ



انسحب عروة قهرا ، تحول وجهه الى ثدي امراة عجوز .. جذع شجرة مقطوع ملقى في بركة طينية ... لكن عروة لم يمت ...

خبـــر ..

« أخبرني محمد بن خلف ، قال : حدثنا احمد بن الهيثم بن فراس ، قال : اخبرني العمري عن هيثم بن عدي ، وخبرنا ابراهيم بن ايوب عن عبدالله بن مسلم ، قالوا جميعا :

قال عبدالملك بن مروان : ما يسرني ان أحدا من العرب ولدني ممن لم يلدني الا عروة بن الورد لقوله :

اني امرؤ عافي انائي شركة ... الى آخر الابيات.
يقول صاحب الاغاني : وهي قصيدة طويلة » .

حين قرا عروة هذا الخبر ، هرع الى زاوية في طرف الشارع ، اقعى ، ثم اخرج كل ما في جوفه .. انا لا ارضى ان يكون احد ابنائي مثل هذا الرجل ، ولا ارضى بشهادته .. انهم يشوهون التاريخ .

.. ارتمى عروة على أرض الشارع جبلا متهدما ، خرج الزبد من فمه ، رأى ارتالا كثيرة من النمل الاسود تنهش جسمه ، تمتص ماء عينيه ... فتح فمه ، لم يستطع الصراخ .. لكنه لم يمت .

خبر :

« اخبرني احمد بن عبدالعزيز الجوهري ، قال : حدثنا عمرو بن شبة ، قال : بلغني أن معاوية قال :
« لو كان لعروة بن الورد ولد لأحببت أن اتزوج اليهم . »/

تسير القافلة باتجاه الشمال محملة بالعيون الحذرة ورماد النمل الناعم ، شفاه مشققة تلقف الماء من عيون السماء الصافية ، تنحرف نحو الغرب ، تتنسم رائحة البحر .. يبصر عروة ماء ، يحلم ببلقيس تعبر الماء ،





# ـروة بن الورد
# ـبه

■ فيصل فرتش

تشمر عن ساقين بضتين .. يبلل عروة شفتيه بريق جاف، يسيل الماء في جوفه ، يشرب ، يشرب ، حتى يرتوي .. ثم يلمح خيام القبيلة أشباحا محببة الى قلبه تزوره في الحلم ، يفتح صدره .. هذا نبع ماء ، يتدافق الضعفاء ، يفتح كفيه ، يحضنهم ثم يستلقي فوق رمل الصحراء البارد .

عيون زوجته اخضرار لكل اشجار الصنوبر ، يدخل فيها .. تتوهج النار بعد الغروب ، يملأ كفه بالحصى الصغيرة المحيطة به .. يلقي بها واحدة تلو الاخرى فوق النقرة فتحدث صوتا يفجر سكون الليل ويملأ فراغ الصحراء الواسعة .. يتنفس بعمق كأنما يريد أن يملأ

رنتيه بخل هواء الصحراء ، يا امراة ؟؟ اسرجي « قرمل » واعطني الاطفال .

تشهق عيونها ، تفور في محجر الراس ، تراه ما سيفعل بهم ؟ لكنها تطيعه صاغرة ودمعها يشح متوقفا في مقلة العين .

فترة قصيرة ويعود عروة محملا بحزن جياع الصحراء ، بجرح لا ينزف دما مجفف بحرارة الشمس وحزن الاطفال .

القى بالسيف اليها .. امسحيه يا امراة ، خسئوا ان يكون نسلي زيجة لهم .

( ٢ )

بريق عيون اطفال المدينة نار مطفأة ، وجوههم اواني نحاسية مكسوة بطبقة صدا خضراء ... ابنية ترابية مهدمة .

عروة ليس ابن عبس ، ولا ابن عمرو ولا زيد ، ليس هناك من خيام او قبائل تذهب الى الجبال .. يصغر عروة ثم يتضاءل يتحول الى صرصار قميء لائذ بزاوية عفنة ... انت لست عروة ابن الورد ؟؟

وجهه رغيف خبز عطن ، شفتاه مجرى ماء جاف .. يوغل في رمل الصحراء .. تخرج النسوة اليه من الاسراب ، لا شيء يحمله عروة ... ويبقى سؤالا في وجوههن لا يجدن من يجيب عليه .

.. قلبي مضافة للضعفاء والمرضى من كل القبائل ، لكن .. سقوني الخمر ثم تكنفوني ...

( ٣ )

اضرمت النار في وسط الشارع ، عينا عروة عصفور صغير فقد امه .. يتيه في الازقة الضيقة يقذف رمحه وسط النار فينزلق الرمح الذي لم يخب ابدا في بطن الارض .. يرتجف تحت التراب ثم يكف عن الحركة كثور قتيل .

لكنهم اهله الحقيقيون ، هم الذين يحبونه ، هم ابناؤه .. يقف فوق مرتفع صغير ويصرخ فيهم .. الى الجبال .. الى الينابيع التي تعطي ماء ودماء .

خبر :

يقول احد الرواة غير الموثوق بشهادتهم :

بينما عروة يحلم تحت شجرة صنوبر بالغيوم الآتية من بطن البحر محملة بالبرق والمطر تقذف به وجوه الاطفال وتغسل عيونهم ليشاهدوا نور الفجر على حقيقته فارشة لهم عالما فسيحا من الورد الاحمر كي يناموا بهدوء ...

توقفت سيارة ، وهبط منها اربعة رجال مسرعين ، تأبطوا عروة من في الشجرة وذهبوا به بعيدا .

في مكان ما من الجبل هوى عروة ميتا وصدره يتدفق بشخبات من الدم .. صدر عروة كصدع الزجاجة كالدينار الحي الذي لا سبيل الى اعادة سكه مرة اخرى .

( ٤ )

يقول الرواة : في **اليوم التالي اعطيت الاوامر لشتم عروة بن الورد فوق المنابر والاذاعات وكل وسائل الاعلام.**

وقد اخبرني احد **العالمين بمتصرفات الامور : بان الجزء الثالث من كتاب الاغاني لابي الفرج الاصفهاني ، طبعة دار الكتب المصرية ، وجدت صفحاته من ( ٧٣ ) الى ( ٨٨ )قد تحولت الى صفحات بيضاء وخطت بخط اسود طويل فوق كل صفحة كتب بجانبه « مراقبة » ...**

**حلب**



# حديث خاص مع ابن زريق البغدادي

■ ابراهيم خليل

— ١ —

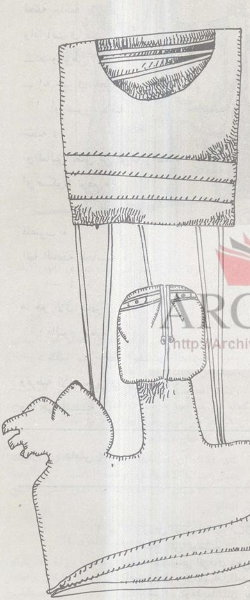
ها أنت تهبط « افريقيه »
وعما قريب سيحملك البحر
تنشد اندلسا

لتضمك انحاء قرطبة الزاهره
تضمك اشبيليه
تحقق ما كنت تحلم ...
تحذف من دفتر الذاكره
وطنا مزقته سيوف الفرنجة ..
داسته خيل الصعاليك
حتى الحرائق
عست مساجده الفاخره
انما
« يعمر المسجد اليوم
بالنفط .. والزيت .. والارصده
والخطب الجيده » .

— ٢ —

لك الآن هذي الشواطيء
هذي الموانيء
كل السفائن ..
تنتظر اللحظة الفاصله
لتحمل وحدتك القاحله
فلتكن ..
هذه الرحلة الحالمه





يوم تفتح اشبيليه
باب اسوارها ،
تبتدي مرحله .
انها الآن في « الكرخ »
ما اشبهت قمرا
لا ولا أشبهت نجمة آفله
فهي تقتات من حزنها المستديم ...
وتشرب آلامها الطائله
انها الصرخة القاتله
حين تدعوك دعوة امرأة ثاكله
ـ فلتعد ..
آه ! لكننا الخطوة القادمه
سوف تلقيك في الجنة الواعده .

ـ ٣ ـ

ـ « انني الآن أحلم ،
لكنه حلم مفزع :
هوة تصعد النار من قاعها
وأنا ساقط
ساقط ...
باتجاه القرار
انني صرختي المرعبه
ها هي ـ الآن ـ تغدرني رحلتي المتعبة . »
ولتكن !!
انها رؤية عابره
ولك الآن هذي الشواطيء
والبحر
والسفن الماخره

« والزقاق » الذي يفصل « العدوتين » :
لحظة خاطفه
واذا أنت في باب اشبيليه
ــ « والوطن ؟ » .
ــ انه خبر في الجرائد ..
أو صورة لافته
خطبة ،
أو تعاليق تطلق من فوهة زائفه .
أو صكوك توقع ..
رغم الدما النازفه
فاغترب .
أنها اللحظة الحاسمه .

ــ ٤ ــ

ها هو الآن يسهر
فالنوم يهجره
مثلما تهجر الطير أعشاشها الدائرة
وقرطبة الآن تغرق في نومها هادئه
وها هي اشبيليه
ترقص « الفالس »
في حانة صاخبه
وها هي كل الشواطيء تعصف
والبحر يعصف
والفلك تبرح
قادمة ذاهبه
وهي لا تنصح الآن لكنه
يسمع النصح
والعذل ..
وهو يسطر مرثاته
والوطن
قمر دامع طالع من ازار
يعاني من الوقت ... لكنه
يعيش على أمل ...
بطلوع النهـار .

الفقيه بن صالح ٤ــ٥ــ١٩٧٩ .

**هامش :**

١ ــ ما ورد في القصيدة من ابيات محورة معروف لا يحتاج الى توضيح . وكلمة « الزقاق » يقصد بها : بحر الزقاق وهي التسمية العربية لمضيق جبل طارق . اما العدوتان فهما المغرب والاندلس . وقديما كان يطلق على بلـدان المغرب العربي : افريقية .

قصة قصيرة

# المطر وطبيعة الأشياء

عبد المجيد لطفي



كان المطر في الخارج يهطل مدرارا مصحوبا بعاصفة باردة . قال الرجل وقد طرح الكتاب قريبا منه

— الا ترين يا سيدتي ..

رفعت المراة راسها متجة اليه

— ارى مـاذا ؟

— ان نطفيء التلفزيون ...

— ولماذا يجب ان نفعل ذلك !

— الا ترين العاصفة والصور القلقة لا تكاد تتضح .

— وما شانك بهذا ، انت تقرا وتقرا .. لماذا لاتذهب الى غرفة النوم ، تقرا هناك ؟ .

— هنا المكان دافيء ...

— اذن دع الحضارة تدخل هذا الدفء فتضفي عليه طابعها ...

— الحضارة ؟ ..

— بلى الا تراها كيف تدخل عبر هـذه الزجاجـة المستطيلة ... وعبرها تدخل الحضارة الينا بكل اسلوب جميل ...

لازم الرجل الصمت بعض الوقت . كان من العبث ان يعارض فالواقع وكما يعتقد هو ايضا ان التلفزيون وسيلة بارزة من وسائل الحضـارة وانه ليدخل اشياء كثيرة حتى الى الغرف الضيقة كهذه الغرفة ... وعادت المراة الكلام .

— يحسن بك ان تذهب للنوم ما دمت قد كففت عن القراءة وغير تواق للجلوس امام التلفزيون ، ربما لو كان ملونا لكان اقدر على ابقائك، في الملون تبدو شفاه النساء حمراء متألقة !

قال الرجل ـ او بنية او صفراء وحتى رصاصية !

— هل جننت !

— كلا ، مازلت بكامل قواي ، ان العالم هو الـذي يجن والبداية تبدأ بالمراة كالعـادة . لقد رايـت شفاها رصاصية قبل ايام ...

وساد الصمت مرة اخرى ، ولا بـد ان العاصفة قد كفت عن هياجها ، صارت صور التلفزيون اوضـح غير ان شريطا غير مرئي من الهواء ضرب عنقه

— بعض الزجاج مخلخل ..

— كان عليك ان تصلحها قبل الشتاء ولكن كعادتك تهمل صيانة الاشياء في الوقت المناسب . وما دمنا في امر الاهمال فأن اهمالك قد ادى الـى قطـع التلفون .

ارتبك الرجل الاشيب في جلسته ...

— أأنا ايضا سبب في ما وقع للتلفون ؟!

— بلى لانك لم تدفع القائمة وجاءت ورقة الانـذار فلم تصغ الى ذلك ايضا واليوم جاء عاملان وقطعا السلك ! فكر الرجل بحزن ... حين استأنفت المراة تقول

— هذه وسيلة حضارية اخرى تحرمنا منها . هذا الخيط الطويل هو الذي كان يربطنا بافراد الاسرة، الابناء والبنات وايضا من تبقى من الاصدقاء !

— اترين ان بقاء التلفون كان ضروريا ؟ .

— دون ريب ... فنحن هنا عجوزان وبحاجة الى الرعاية ، اسمع ! ..

— مـاذا ؟ ..

— الضجيج في الحديقة ! ..

— انها مجرد اوراق تتساقط ، اذهبي وانظري من خلال الزجاج ...

هبت المراة ملبية ، تأملت الحديقة طويلا ثم عادت بوجه مكفهر

— الحديقة مغمورة بالماء الى الممرات الصلبة ...

— كان المطر شديدا ... وماذا ايضا ؟

— رايته بعيني هاتين ...

— مـن ؟ ..

— اللص ! ..

— ياللخوف ، كم يخلق من اشباح !

— اذهب وانظر ...

نهض الرجل واتجه نحو النافذة ، تأمل نواصي الاشجار وماتحتها . كان الماء قد غمر الحديقة فعلا الى الممرات الصلبة ولكن لم يجد لصا ...

— ما من احـد !..

— اتريده ان يظل ملازما مكانا واحدا ؟ . اي لص هـذا الذي لا يبحث في البيوت عن نقطة ضعف للتسلل !

— وماذا سيفعل ونحـن كما تريـن سهارى مـع التلفزيون ؟.

— لهذا قم وارفع صوت التلفزيون ، انهم يذيعون موسيقى الجاز لحسن الحظ ، وسيدرك اللص من هذا ان من في البيت لم يناموا بعد ...

وملأ الصخب اذن العجوز فحمل كتابه متجها الى غرفة النوم وفي تلك اللحظة رن جرس الباب ثلاث مرات ثم توقف ...

قالـت المراة ـ ارايت ؟ هذا هو نفع التلفون فلابد ان احدى البنات قد وجدت استفسار جديدا عن الطفل واذ يئست من التلفون حملت زوجها وجاءت الينا بهذا الجو العاصف ، اذهب وافتح الباب ... ولكن مهلا ، الا يمكن ان يكون اللص هو الذي ضرب الجرس لكي نفتح الباب فيدخل ليجردنا من كل شيء :

— قد يصح هذا ولكني غير مصدق لوجود لص في الحديقة واندفع الرجل ، ملتفا بمعطفه القديـم ولف راسه بما كان يلف به عنقه ثم اشعل ضوء الممر وذهب الى الباب بسرعة وخـلال ذلك رن الجرس مرتين بحدة واضطراب صاح الرجل ـ من؟ من الطارق لطفا ؟ .. انني اسأل يجب ان اعرف قبل ان افتح ! ..

ورن الجرس مرة ثالثة . ملأ الغضب رأس الرجل الذي بللته القطرات المتساقطـة من اغصـان النارنـج العتيقة وقال ـ سأضرب ... واندفـع بحدة وفتـح ظلفة من الباب الحديد . وراعه انه لم يجد شيئا فقد كان الشارع الفرعي خاليا وعلى جانبي الرصيف الكثير من الاوراق المبللة التي نزعتها العاصفة طوال الوقتالذي عصفت به واخذته الحيرة قليلا ولكنه قبل ان يدخل الممر المفضي الى البيت سمع الجرس يضرب ...

وخرجت المراة شاحبة في قلق وقالت

— من القادم ؟ قل لي ! ..

اطبق الرجل الباب وسده بالمزلاج الحديد ودلف الى الداخل ... وايضا اطبق البـاب الخشـبي السميك واطفأ الضوء ...

قالت المراة تهزه برعب :

— من الذي كان يطرق ؟ .. قل لي كيف تخلصت منه ؟

— لم اتخلص منه ... فسيظل يدق طوال الليـل مادام المطر ينزل ...

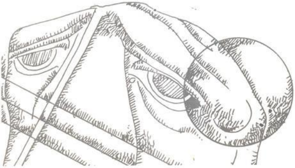
قالت تحدجه بنظرة نفور يعرفها ـ اتهزأ بي ؟ قل لـي من كان الطارق ؟

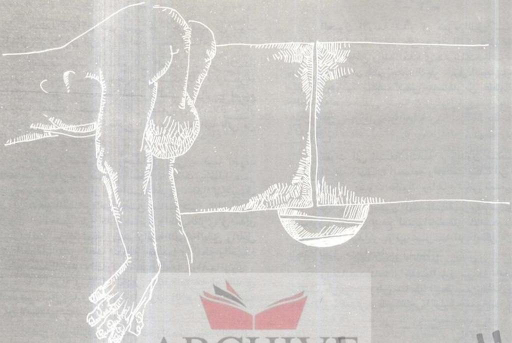
دفعها بلطف خطوتين وسلك الطريق الى غرفـة النوم وهو يردد :

— انه المطر ، ينزل على سلك الجرس المعطوب فيرن الجرس عن طريق تغلغل المطر بين السلكين ... تماما كما يتم ذلك بضغط السبابة ...

فصاحت المراة بغضب ـ غدا يجب ان تصـلح هذا العطب ، انه امر لا يجوز التهاون فيه فما زلنا في موسم الامطار ....

وتتمتم الرجل مع نفسه وهو يدس جسده الناحل تحت اللحاف : ما اكثر ما يجب ان اصلح . ان كـل شيء قد مشى اليه البلى ... لقد كبرت الاشياء معنا وشاخت وتعرضت مثلنا للعلل ... ياللمسكينة ماغباها بهم طبيعة الاشياء .





# النزيل وأمله

■ بابلو نيرودا

■ ترجمة : نامق كامل



لقد كتبت هذه القصة تلبية لرغبة ناشر مؤلفاتي . ان اكتب وكيفما اتفق فهذا ليس من اهتماماتي . انه لعمل شاق ؛ واكثر من هذا بالنسبة لشخص يمتلك درجة عالية من الوعي . انني غالبا ماأحمل حبا للافكار العظيمة ، ومع اني اشك واتردد في مجال الكتابة النثرية، فانني افضل ان لااقوم بشيء على ان اقوم بكتابة الاشياء السطحية او القصص الاعتيادية .

ان لي موقفا دراماتيكيا ورومانسيا في الحياة ؛ الشيء العميق الذي لا يمس عاطفتي لا يعنيني .

كان من العسير جدا علي ان اوحد مقومات افكاري هذه من خلال اسلوب التعبير الذاتي بهذا الشكل او ذاك . ففي ديواني الثاني « عشرون قصيدة حب وانشودة يأس واحدة » استطعت ان اجسد شيئا من العمل المثمر . ان هذه الفرحة في اقناع الذات لا يستطيع ان يشعر بها اولئك الحمقى التوفيقيون الذين يشكلون جزءا من حياتنا الادبية .

كمواطن فانا رجل هادىء ، عدو القوانين والمؤسسات ، اشعر باشمئزاز نحو البرجوازية . معجب بحياة القلقين الساخطين ، سواء كانوا فنانين ام مجرمين .

نيرودا

١٩٢٦

— ١ —

حسنا ، والآن فأن بيتي هو آخر بيت من بيوت كانتالو معزولا بين الروابي ، امام البحر الصاخب .

الصيف عذب ، يدفع الى الخمول . لكن الشتاء يرتفع من البحر بشكل مفاجيء مثل شبكة قافزة ، مقطرة ، شاكيه ، مملوءة بالسمك المكدس المعتم . والريح تصنع ضوضاء عقيمة مختلفة . كأن تصفر في الاسلاك ، أو كالمنجنيق تحوم فوق مجاميع البيوت ، او انها تأتي من المحيط مثل شريط ملتو .

غالبا ما كنت أبقى وحيدا في بيتي ، فيما تضرب العواصف والرعود ساحل البحر . أمكث وحيدا غير عابيء برعب الموت ، أو بأية أشياء اخرى ، لكن كان يروق لي أن أتأمل الصباح الذي ينبثق صافيا منيرا . ليس من النادر أن أجلس على جذع شجرة واطلق نظري في مدى غزارة المياه غير المنتهية ، اشم رائحة الهواء الطلق وأتأمل كل الطرقات التي كانت تتقاطع جميعها في نقطة واحدة ينطلق منها التجار والهنود الحمر والعمال والمسافرون . شيء ما كالجراة في الامل يختفي بهذه الطريقة او تلك في اسلوب ونمط هذه الحياة ، اسلوب اللامبالاة ، تماما مثل لامبالاتي .

ليس من النادر ان يحدث واذهب بعد ذلك الى بيت ايرينا . انقل خطواتي عبر هذه المساحات الخالية من الابنية التي تفصلني عن القرية زهاء الميل . ثم اتسلل عبر الشوارع غير المأهولة بالسكان حتى اصل الى بيتها وأقف أمامه منتظرا مطلعها .

وحينما تكون عند الفسيل يروق لي ان اتطلع الى يديها اللتين تصبحان زرقاوين جراء برودة المياه ، واذا كانت في الحديقة اود ان اتأمل راسها خلال اوراق عباد الشمس ، وان لم تكن هناك يروق لي أن أرى الفناء والحديقة خالية ، ثم انتظرها دون ان ابتغي مجيئها .

— ٢ —

أيرينا ، امراة ممتلئة ، شقراء ، كثيرة الكلام ، لذلك حزمت أمري أن أذهب الى القرية . انها تغسل ، تغني ، نشيطة ، سريعة الحركة ، تخطط على الورق اشكالا خيالية غير منطقية ، في الواقع يمكن ان تكون الحياة مرحة .

انها لا تحييني من بعيد ، لكنني اضع نفسي بيني وبينها كي انال القبلة الاولى قبل ان تصدر من وجهها هي . اقول لها انتظري في الوقت الذي تطوقها ذراعاي ، الم تفكري طيلة هذه الايام بالسبب الذي يحملني على المجيء ؟ انها لا تصغي الي قط ، تحركني بسرعة لا تحدث لها عن حكاياتي . أشعر بالسعادة الى جانبها واعجب من صحتها الصخرية .

— ٣ —

الحيول الاربعة تبدو في ضوء الليل سوداء ، مستريحات مستلقيات على ضفة النهر مثل بلدان على خارطة . ريفاس وأنا التقينا في « روبله هواشو » ترجلنا سائرين دون ان يكلم أحدنا الآخر . وفي البعد تنبح الكلاب بالمئات ، وثمة ضباب ابيض يتصاعد من خلف التلال الصامته .

ــ هل بلغت الساعة الثالثة ؟

ــ تقريبا .

قفزت الى الضفة الثانية ، وبدون صخب فتحت مزلاج الباب ، نهضت الجماعة وانطلقت ببطء الى الخارج . رنت الحوافر بصوت مكبوت وبايقاع ثنائي معدني قدري .

ان سرقة الخيول لمهمة سهلة . ريفاس وأنا كنا مسرورين ونحن ندفع الحيوانات الى الامام ، ريفاس يفهم مهنته جيدا وسوف يصل بها الى أماكن لا يستطيع أحد أفضل منه اخفاءها وبيعها .

ودعنا بعضنا ، واخذت اعدو سريعا باتجاه التلال وبلغت طريقي ، وعلى ساحل البحر سرت اسرع وتلقيت الرذاذ وصفعتني رياح البحر الليلية بقسوة .

— ٤ —

أنا مريض ، أشعر بتعب مرارة الحمى ، فيما كنت اتقلب على قش القبو البائس . وفي أعلى السجن كانت هناك نافذة صغيرة كئيبة ذات قضبان حديدية ستة تطل على قطعة من السماء العالية . اثنان او ثلاثة سجناء :

ديغو كوبيير ، هو الآخر من لصوص الخيول ، صبي شجاع ذو كبرياء واضحة ، ووروخاس كاراسكو قصاب فظ من النموذج السيء ، قذر منفر ، لا ادري اي نوع من الماحكات تلك التي تورط بها مع الشرطة المحلية .

قبل كل شيء هناك اليوم الذي لا نهاية له ، وحينما يكون الفصل صيفا في هذه المنطقة البحرية يأز في اذني كالحشرة ، وعلى البعد ضوضاء المصب حيث اتذكر مرطم الامواج الذي تدفع خشبته الوحيدة ، ومستوى المياه المتغير أو أعماقها السحيقة ، وعربات النقل المملوءة بالحبوب القديمة ، واشجار التنوب والبندق .

شيء واحد يقلقني ، عندما افكر انني قد تعلمت كل هذه الاشياء بلا جدوى ، يحزنني أن أفكر بفرحة مهارتي وكيف سرت بحياتي مثل آلة في البحث عن امل ما ، وانظر الى الفراغ بدهشة وببحث دقيق في دائرة اللاجدوى .

في منتصف ما بعد الظهر مرت الى الاسفل خلال الباب دجاجة ثم وضعت على قش القبو البائس بيضة . هناك في سكينتها الصغيرة كي تدفع عنها الخوف .

— ٥ —

صديقي انعزيز :

انا سجين كانتالو بسبب بضعة اشياء ومعدات حيوانية . أمضيت شهرا رغما عني . انها ثكنة ريفية ذات جدران ضخمة ملونة يلتجيء اليها الهنود الحمر والصعاليك . انني اكتب اليك لأستعلم شيئا عن ايرينا ، زوجة فلورنسيو ، أتمنى أن تبعث لي بأخبارها ولا حاجة أن أؤكد لك ذلك . انني أراها امامي واحس انها وحيدة أو تعامل بسوء . ماذا يعني كل هذا ؟ حاول أن تجدها . انها تسكن مقابل بيت فسكوس .

اعانقك يا صديقي .

— ٦ —

اذن ، حين يهبط المساء ، وهدير البحر يلتهم حجمه الرهيب ، احث الخطى مقتنعا بحريتي وحياتي عبر الشوارع المقفرة ، حيث اقتفي أثر طريق اعرفه جيدا .

في غرفتها التهم تفاحة ، عندما تظهر امامي ، وعطر الياسمين يضيق على الصدر والايدي ويختفي أثناء عناقنا . انظر عبر فمي الى عينيها ، عينيها المملوءتين بالدموع الغزيرة . أعود الى الشرفة ، فيما آكل تفاحتي صامتا ، وهي مضطجعة على السرير بعض الوقت ووجهها المخضل الى الاعلى . خلال النافذة يتغلغل الليل الذي يتوقف أمامنا مكفهرا كراهب غامض ملفع بالثياب السوداء . الليل البازغ ، الليل في كل مكان متشابه ، يقف أمام قلوب الناس مقلقا مخيفا ، يتدحرج ويلتف حول ارجلنا كشراع خائف مغلوب على أمره . ويل لمن لا يعرف اية طريق يسلكها ، البحر أم البرية ، ويل لمن يرجع الى البيت ويجد أمامه أرضه وقد جزات ، في هذه الساعات الواهنة التي لا يمكن تصورها يكون حكم الزمن نفسه لا نهاية له ، يسقط على المخاوف والثقة المتزعزعة .

ثم نقترب من بعضنا ، نتغلب على السحر ، بينما نغلق عيوننا ، كما لو ان كل شيء من حولنا يلفه الظلام ، وبواسطة عيني اليمنى التقي مع جدائل شعرها الاشقر الطويل المسدل بين ثنايا الوسائد . اقبلها بكل ود ، في خوف ، من الممكن أن تموت ، تنضغط القبل واحدة على الاخرى كالافاعي بعضها على بعض ، انها تمس بعضها بعضا من الخارج بشفافية رقيقة ، هي قبل عميقة رقيقة، او انها تضرب على الاسنان كرنين المعدن او انها تفيض كالينابيع ، ترتعش كالخائفة .

سأحدثك يوما بعد يوم عن طفولتي ، وسأغنيك عن أيام وحدتي في المدرسة الاعدادية ، آه ليس ضروريا ، قد كنا مفترقين ، لك وحدك سأحدثك ماذا فعلت وماذا اتمنى أن افعل وكيف عشت قلقا في فندق موريسيو .

في الشرفة تجلس عند قدمي ، تنهض ، اتركها وامشي مصفرا، اتجول في غرفتها بخطوات واسعة ،نوقد المصباح ، نأكل دون ان نتكلم كثيرا ، هي قبالتي ، نتلامس بأقدامنا .

فيما بعد كنت اقبلها ونتطلع الى بعضنا صامتين ، برغبة وتصميم ، ولكنني كنت اتركها جالسة في السرير . أتجول ثانية في الغرفة هنا وهناك ثم أعود مرة اخرى لأقبلها ، لكنني اتركها . أعضها من زندها الابيض ، ابتعد عنها . . .

ولكن الليل طويل .

— ٧ —

الثاني عشر من آذار ، وبينما كنت غارقا في النوم دق على الباب فلورنسيو ريفاس . انا اعلم ، أعلم تقريبا ماذا تريد ان تقول لي ، فلورنسيو ، ولكن انتظر نحن اصدقاء قدامى . ترك نفسه يجلس بالقرب من المصباح مامي ، وأثناء ارتداء ملابسي كنت اتطلع اليه والاحظ بين الحين والاخر قلقه الخفي . فلورنسيو ريفاس انسان هادىء وقاس وطريقة تفكيره صريحة وعنفوانية .

رفيقي في طاولة اللعب ـ الذي يعقد صفقات الحيوانات المفقودة ، ذو جلد أبيض وعيون زرق ، في زرقتها قطرات من عدم الاكتراث . كان له انف مائل ، ويده اليمنى على جبينه ، وخياله الاسود يجلس على الجدار . تركني أستلم لبطئي ، وعند خروجنا طلب مني معطفي « البونشو » المصنوع من الصوف الخشن .

ـ انها سفرة طويلة أيها الشاب .

ومع انه يبدو في هذه اللحظة هادئا ، فقد قتل زوجته ايرينا . انه مكتوب على الحذاء الذي البسه توا ،

على سترتي الفلاحية البيضاء ، اقرأ ، مكتوب على الجدار ، على السقف . لم يقل لي شيئا ، ثم عدونا وفجرنا وحدة الساحل الطويل بأعنة جيادنا ، وحفيف الصبير يطلق أصواتا : تاس تاس ، تاس تاس ، هكذا تصوت الاعشاب على الساحل ويرتد صداها من الصخور .

قلبي مملوء بالاسئلة وكله شجاعة ، أيها الصديق فلورنسيو . ايرينا تخصني اكثر منك ، سوف نتكلم ، ولكننا نعدو ونعدو واحدا جنب الاخر دون كلام ونتطلع الى الامام ، حيث كان الليل معتما وشديد البرودة .

لكن هذا الباب اعرفه . لا ينكر ، اخبطه واعلم من يتوقعني خلفه . اعلم من ينتظرني . تعال انت أيضا يا فلورنسيو .

الا انه الان قد اصبح بعيدا ، وآثار حوافر حصانه تعدو عميقا في هذه الوحدة الليلية . سوف يمضي وقتا طويلا في قطع الطرق من كانتالو حتى يفقد اسمه ، حتى

يبتعد بلا رجعة .

**- ٨ -**

وجدتها ميتة على السرير ، عارية ، باردة مثل افعى بحرية كبيرة ، هناك في رغى الليل رميت . ذهبت اتأملها عن قرب ، كانت عيناها مفتوحتين واسعتين مثل غصنين مورقين زرقاوين مثبتين على وجهها . يداها مسحوبتان كما لو انهما تريدان ان تمسكا بالدخان ، جسدها لا يزال على عزمه ممددا في هذا العالم ، كان من معدن باهت يبتغي الارتجاف .

آه ، آه يا ساعات العذاب التي لا تستطيع ابدا ان تجد السلوى . في هذه اللحظة يلتصق الالم بشدة على مادة الروح ، ويشعر المرء بتقلبات الحياة . الفئران تقطع أرض الغرفة المجاورة ، ومصب النهر يصطدم مع البحر ويقذف مياهه باكيا هناك ، انه ظلام ، ليلة معتمة ، انها تمطر .

انها تمطر ، وعبر نافذة فقدت زجاجتها تدوى العاصفة باستمرار ، انها أسوء ليلة لقلبي الحزين ، ليلة سيئة منونرة ، تمزق الستائر والريح الموجعة التي تدعو الى البكاء ، الغرفة التي يستلقي فيها ميتي غرفة مربعة فسيحة وأحيانا يدخل اليها البرق الذي ليس بامكانه ان يفلح في ايقاد شموع الاحزان البيضاء الكبيرة التي سوف تكون غدا هنا . أود سماع صوتها ، الذي يرن بتعثر متراجع . صوتها الذي يبلغني واثقا مثل نحل ، يحمله شيء ما بابتسامه .

أود سماع صوتها على حين غفلة ، صوتها الذي هرب الى بطنها ودمها والذي لا يلبث على أية بقعة من بقاع الارض . انطلق خلفه باحثا ، اللعنة فانا بحاجة الى سماع صوتها الذي ربما لم اتعرف عليه كاملا ، الذي لم استطع أن أسمعه في أيام حبي الماضية ، امام اذني ، بل وايضا خلف الجدران ، حيث كان ينبغي علي ان اختفي ، صوتها الذي لم تغيره أثناء حضوري ، أية خسارة هذه ؟ كيف ينبغي ان أفهم هذا ؟

أجلس بالقرب منها ، انها ميتة منذ زمن . وحضورها مثل ضوضاء كبيرة يجعلني أقوم بعملية جلب انتباه صامته من على بعد . كل شيء مملوء بالاسرار ، وانا أحرس بجانبها كآبة وعتمة الليل والمطر العاصف . بدءا بمطلع الغسق ، احسست بشيء جديد مقلق عميق ... الى الحصان الذي طار على امتداد الطريق .

**- ٩ -**

الطيور تتهاوى من بيوتها العالية ، حيث تنتزع في طريقها على مضض الاوراق الناحبة ، وتتدحرج بحفيف حتى مغيب الشمس الشاحب وترتفع من الارض بخفة ، وعلى كل الارض رائحة قوية من سيوف مغبرة ، رائحة قلقة ، تشكل حزما غزيرة ، تنتشر بين الاشجار العالية ذات الحافات المحددة ، مثل حيوان رمادي اصلع ذي جناحين بطيئين . آه يا حيوان الخريف ، صنعت من الفراشات المطحونة المزوجة برائحة غبار الارض التي تخرج من ثقوبها ويحس بها المرء ليلا اثناء السكون . كل شيء مستتر بحجابه باستمرار .

المساء شرنقة باردة كالزنابق السوداء ، تتساقط منها الظلال ، وتمر عليها العربات ساحقة الاوراق الصفراء صفرة شاحبة ميته ، متهاوية ، وازواج منحنية على بعضها تنكشف عنها شراشف ممزقة وتبتعد كالاجراس المتمايلة المتجهة صوب الحائط الذي تبرز منه صفيحة من عملة المعدن . خريف خائف ، هنا وهناك اشياء صامتة ، حينما تشم رائحتها تظهر وجودها بشكل عنيد حتى أن الاعمى ليستطيع أن يتعرف على قماش المخمل والحيوان يخضع لليل .

مضروب في الفضاء ، الذي يحيط بالنجوم ، يحوم كالحلقة الملتهبة ، وحيدا يحمل شظايا من خيال لم تضع بشكل نهائي بعد ، تتلوى الرياح تحت ضربات السياط الساقطة ، ثم تورق بين مجموعة من الاوراق الممزقة ، وتسقط في عمق الفناءات الخالية ، والعديد من غرف النوم الكبيرة ، تصل الى كل شيء وتغمره ثم تستقر ، هي بالنسبة للكثيرين ليست تشكيلا خفيا في المرايا ، تتجمد ببرود في الياف الضوء وفي شراشب المقعد المتعب ، آه ، اذن كل شيء يريد ان يجد نفسه وحقيقته ، يهدف للعودة الى الحياة المنكرة ، وبالرغم من ذلك فهو لا يحس بالموت .

**- ١٠ -**

بلاشك كان يجب أن ينتهي خوزيه سيلفا هذه النهاية ، مع شخص ما يقف في احدى ساحات وقوف كانتالو المظلمة ويطلق الرصاص على نفسه ، بعدما يكون

قد صفى جميع حساباته ، حساباته المكدسة المتسقة مع نفس السلبيات ، هذا التمرد الذي انهي بعملية سريعة ، هكذا هو الطريق الصحيح .

اخترت الهرب ، في وسط القرى المطرة الملتهبة . مجاميع البيوت الخشبية وحيدة مستلقية . احدها مصنوع من أكوام الخشب يغرف الامل ، من وجه عامل السكك المجهول المملوء حزنا ، من صاحبة وصاحب الفندق ، وفي عمق الغرفة تخطيط على المعدن من هامبورغ ومن الشرشف الازرق ومن النافذة المطلة على المطر ومن المرآة المضببة ومن قدوم ايام الخميس التعسة ، ومن المغسلة والقارورة ، وأواني الليل وخيبات الامل . لكن صورتها ترافقني ، بدون شك صورتها « البورتريه » التي تبدو فيها أيرينا امرأة في وقفة زاهية مهملة وملاحقة دوما ويداها قد تركتا كيفما تشاء من قبل المصور .

وهناك الله قد خلق عينيها الزرقاوين .

وفي الحقيقة وجدت في ذلك الفندق الصغير الواقع جنب مخفر الشرطة والذي يحمل اسم « مرحبا » صورتها بمعطفها المطري المغلق .

كيف احرر نفسي من هذه المراة ؟ كنت اقول لها برقة : يومك سعيد ، كنت احبس انفاسي ، اعتقدت ان بؤسها سيؤدي بها الى الصمت ، ووحدتها مثل وحدة أحد بيوت المجموعة المهجورة ، لم تكن اكثر من كتلة من ذكريات مؤلمة . هل جئت لتوقعيني بشعاعك الاخير ؟ في الفصل الندي من السنة سأنتظر كلمتها التي ستصلني في المرة القادمة .

كان فلورنسيو مريضا جدا . واكثر الاحيان يتذكرك ويناديك ، ولكن لا ادري أين ابحث عنك ، ومنذ ان بعت دكانك لم يستطع أحد أن يعثر عليك . يا الهي ما كل هذا الذي حدث ؟ ! لا اريد أكثر من هذا ! لم أود أن اتكلم عنه لاحد ، لقد بقي هناك مع دموعه .

وحتى انا لم أستطع أن أنساك . حقا لم يكن لزاما علينا ان نلتقي خطوة خطوة ، وان نواجه مثل هـذه الصعوبات وأن نعيد الاحزان الجميلة لايامنا القديمة الضائعة . شاهدت القطارات تمر سريعا مخلفة وراءها القرى ، أبدا لم أكن قد انتظرتك ، وهذا هو البرهان ، صورتك الفوتوغرافية الطفولية جدا ، التي لا تنسى ، محفوظة باطارها الاسود الحزين .

الفيرا كانت تأتي كل صباح ، لم أنظر اليهـا ، لكن حضورك يعود مرة اخرى حتى اليوم .

— ١١ —

اندرياس يوقظني كلّ يوم بنفس الطريقة : ينفجر من الضحك ، وتذهب قهقهاته بعيدا عنه ، لم اكن اوقفه لانه لايزال صغيرا .

في الواقع هذه حياة مرعبة ، لوسيا ، الشمس توقف زحفها كلّ صباح ، لوسيا لا تزال فتية ، وحينما تجرجر نفسها الى مرتطم المياه تضمحل كل المشاعر. ولكن لابد وان هناك ركنا ما بين الصخور القوية الثقيلة الملطخة بالعروق الخضراء ، حيث ، حيث يستطيع رجلٌ وظيفته امتهان الوحدة ان ينتظر في جميع الامسيات امراة ، هي ذات المراة .

اها ، انا اعلم انك سوف تلعبين الورق مع اندرياس كلّ يوم ، تفتحين ذراعيك مع اكواليرا . البارحة رأيتك تمرين ، كنت انت ، لا تكذبي ، استطيع ان اضمن ذلك من مسافة ميلين ، لوسيا ، انت متزوجة منذ فترة طويلة ، لا تمارسي هذه الغراميات . يقينا كان ذلك ، عرفت هذا في الحال .

أجلْ ، لقدْ كانت لوسيا بالفعلْ ، ليس هنـاك احد بمثلْ جاذبيتها في بيت الضيافة الكبير المغبر ، حيـث عطفها وكرمها عندما تركع بالقرب من سريري ، في كلّ مرة حينما يلم بي المرض أو عندماتتنبأ لي بالمستقبلْ ، وفي اغداقها جدران غرفتي بتخطيطاتها من الاكاديميـة التي تظهر فيها عصريتها ، ورأسها المزين بألوان صارخة ، وعيناها كعيني طائر مجنون ، ابدا لم تستطع ان تستوعب هذا كله . أجلْ ، ومن هذا البعد كله استطعت التعرف عليها عندما كانت ترتدي ثوبها الاحمر وان أميزها عند منكب التلّ الشاحب ، حيث كانت تنتظرني ، أواه ، كم احبك : لوسيا ، احب جسدك الرشيق المتمايلْ المستعد تماما وبلا انانية لاستقبال عطشي ، أحب صدود قلبـك واحب رأس حذائك المتجعد الخفيف من الفقر ، واحب نزهاتنا على الطريق النهري ، حيث القواقع وحيث بحر العالم يضرب برائحة المحار الخريفية وحيث الطيور ترفع غذاءها من الطحالب النائمة ، عندما تهبـط من الاعلى كبطء المظلة ، ان الذهاب الى هناك لمفرح لقلوب العاشقين دون التذكر بسباستيان ودعوته . الذهاب الى هنـاك مشيا بخصرين متلازمين : لذيذ هو ان نرسم وراءنا على الساحلْ الندي خطوات أقدامنا العميقة ، دائرة ثعبانية لا نهاية لها من الندى تسري على ضفاف الشاطىء المتحرك لوسيا ، وعيناها الواسعتان كالسلاحف ، واللتـان لا تخرجان من محجريهما رغم جميع مفاجآت العالم المكونة من جميع الاشياء الصغيرة ، حيث القرنفلة ، ودار السينما وعالم الورد الكروتي المسطح ، وحليها المصنوعة من حبات الزجاج ، ومغامرة حياتي التي تبدو انها تقدرها ببساطة ولا تضعها في مكانها الخاص . اواه ، بأسم الله نضغط على بعضنا بشدة ، ولتبدأ نجمة الاملْ ، وليرن كلّ صفيح السماء الرطبة ، نعم ولا تنشغلي بالاشياء التي تقع بعيدا . اود شيئا واحدا ، ان المس خيالك اللحظة عند النمـو والارتجاف ، هناك الكثير الذي احتاج اليه ، رقبتـك البيضاء الصغيرة ، لأنغمر برقتك ، ألم تكوني انت التي انتظرتني في المكان المنعزل الذي اعرفه في هذا الوقـت الموحش ؟ !

انا اتذكرك ، كنت انت التي صنعت التخطيـط المنسي ، كانا ـ شخصين ابيضين ضعيفين ـ مثلك ، كما عرفتك . وكان هو بقبعته الغائصة على وجهه ومعطفه حتى رقبته وظله كحارس لك ، التخطيط الذي مزقته في اليوم التالي لانك احسست اثناء انحنائك عند قـدم سريري وجودا غريبا بغيابي .

غير مهم ، لنذهب ، غن لي « الباركارولا » الى ما لا نهاية ، انا ارغب يا صغيرتي ، نحن الاثنين ، سـكان الحدود ، التي وحدنا نستطيع اجتيازهـا ، غن لي « الباركارولا » وحدة البحر الموحش ، العمق ، الظلام ،

واندفاع ليل البحر ، اريد عبر حمرة فمك ان اتعرف على لون ياقوت الطفولة واتعرف على صعود مد البحر ، حدثيني كيف يتدحرج ويتسع ، ويعود وفي طياتـــه الاسماك الحية ويجلب معه الانسجة الحزينة ، غن لي يا صغيرتي لوسيا ، اسحريني ببرودة الظلام النامية ، هناك حيث فتحات النوافذ التي بدات تكشف عن بصيص من ضياء سفن الموسم ، وكل ما يجمع بين الرجـــال والنساء من حب ملتهب ، أما انا ، وحدي ذلك النزيـل المنكسر فقد أضعت في الامواج أملا لا استطيع تحديده أبدا ، ما أتمناه فقط أن تصمت الافكار الحزينة .

مع ذلك فالوقت ليس متأخرا ، وانا قانع . لوسيا، كم احبك . احملك على ساعدي مثل خيالاتي الصغيرة ، وحينما تريدين أن تقفزي مقهقهة من ماء البحر المالح ، أرفعك قليلا الى الاعلى بسعادة قدر ما تستطيع ان تأتي به قوتي .

متألقة انت . تتمزق الشمس قطعة على جبهتـك الصغيرة ثم تسري عبر جسدك كالثوب . والان ادركنـا كهف راحتنا ، بقبل لاهفة تتطلع الى بعضنا بعيون هادئة تتسع كلما اقتربت بعضها الى بعض . ثم تكون قبلاتي الارق التي ترتد منك رقيقة أيضا .

— ١٢ —

الصليب المصنوع من الخشب الاخضر ، لقد دارت الكثير من الايام دون أن أنتبه اليها ، أتفوه بين الاعشاب الندية الصامتة في المقبرة ، اتمدد على ضفاف مصب جدول وارينكو ، وعند حدوث أول رعد اعود الى نافذة غرفتي ، فيما يرذ البحر في الخارج عميقا في قاعدة التل الاصفر الصامت الساكن .

هنا يقبع مستلقيا مع كتل الحشيش الكبيرة المقطعة النامية بخشونة ، التي طال عليها الزمن ، ترافقه الوحدة، مثل سراج جاف غائص في مؤخرة دابته .

ان شاطىء البحر ابيض مواز للغرفة ، حيث البحر وكآبته يتموجان بنحيب هنا وهناك ، وما وراء كتلتـــه الزرقاء ، بعيدا بعيدا ، تحلق الطيور ناعقة حتى تلك الحدود حيث لا تجد الصخور لتستريح من خفقـــان أجنحتها .

وهناك بعض الايام التي تجرجر نفســـها بلا ود ، تمضي وتدور على نفسها دون ان يتمخض عنها شيء ما ، دون أن تحمل معها شيئا ، دون أن تأخذ أو تأتي بشيء ، والزمن الذي يتقدم باتجاهنا كسائق دراجة دون عجلة مرتديا ثوبا رماديا تحط دراجته ايام الاحد والخميس في القرى ، ثم حينما يصبح الهواء ساكنا ويجعل رغباتنا غير مرئية مثل قطرة مطر استقرت على زجاجة نافـــذة ، يستمر انهمار المطر باصرار على سقف بيتي المتروك ، مرئيا بين طبقات الهواء المعتمة ، خاصة حينما تكون احدى زجاجات النافذة من الجهـة المقابلة مفقودة ، فتتقــاطع اسجته ويتابع سقوطه حتى الارض .

لعدة أيام وانا اتمشى على ارض غرفتي جيئـــة وذهابا ، واكثر من هذا الوقت تتطلب الاحزان التي لا تريد ان تسقط عن كتفي ، انها تطلب وقتا اكثر .

جاءت الى المخزن أشياء كثيرة ، كنت هناك منـذ الصباح الباكر . رتبت العلب في الرفوف ، وعرضت لفات القماش الثقيلة بالتسلسل ، أقضم البســكويت والحلويات .

من العسير بعد مرور زمن طويل من ترك العمل ان تستوعب فكرة العمل ثانية ، لان الاشياء الصغيرة الصعبة تتطلب دائما التنسيق والاتزان . لقد قررت الخروج من غرفتي التي احببتها كي اتسلم دكان اخي . أعجبتني اللحظات الطويلة الساكنة في كل عمل فلوس .

انا كسول وحالم ودائما ما اتجاهل الزبائن الذين يطلبون الحاجيات الصغيرة باستمرار . وعاجلا ما سينتهي كل شيء ويتخذ هيئة الافلاس . مع ذلك اشعر بارتياح في هذا الانغمار : ايرينا تمر ثانية من امام بابي متصلبة ، بالرغم من انها تعلم ان ثوبها الوردي وقبعتها الخضراء لن تثيرا اهتمامي بعد .

أجل ، بالتأكيد انها تريد ان تلفت الانظار ، كما لو انها تمس كآبتي الصامتة من على بعـد ، لا ادري ولكن اكاد ان اتطلع اليها . وعندما يكون فمها الذي لا ينسى أمامي يسألني عن أسعار الحرير والقماش الذي احمله فوق رقبتي ، انا ، انا هو ، اذكر لها الاسعار دون ان أفقد الصبر .

في بعض الاحيان ، وعندما يكون الســأم قد بـلغ ذروته يتهيأ لي ان الغربة مرة حقا . وحيد ، ماذا يمكن ان يكون وراء حدود هذه القرية ؟ اي متع لا اعرفهـــا تطبع حياة المسافرين ؟ اية مفاجآت غير متوقعة تلفـــح الاحداث الجارية ؟

الساعات بالنسبة لي متشابهة ، تزيح بعضهـــا بعضا في ظلمة ذات المساء . في الدكان تنتظرني القطة كل صباح : تغير من سلوكها تبعا لصيامها الذي يفرضه عليها اهمالي . لكن سيدها يصوم أيضا . اذ انسى ان آكل ، في خضم الزمن الرتيب النعسان ، بين الاشياء الساكنة التي تحيط بي تماما .

حسنا ، يجب أن تكون هناك نهاية . أو ربما كانت هذه هي النهاية .

— ١٣ —

لكن لسوء الحظ ،

قد دخل آنذاك في تجارة تعسه

لوتي ـ شقيق ايفيز

أريد أن أطرح قضيتي بشكل صريح : لقد عبرت عنها بلا وضوح ، اذ انني شخصيا لم أفهمها . كل شيء حدث بحركة وبألوان طافية غير متمايزة . ان انتقم لنفسي فقد كانت فكرتي الوحيدة .

كانت أيام معلقة لا نهاية لها ، خلالها بدات هـــذه الفكرة تنهمر ، وبدأت تتميز عن غيرها وتفرض نفسها ، تفرض نفسها بتكرار مثل شيء طبيعي لا يمكن التغاضي عنه ، وهناك في مركز الهدف المنتقى فجأة حل القــرار بصمت .

ـ ١٤ ـ

زوجي لم يهجرني أو يهجرك أو بقي وحيدا . اعرف جميع أماكن اقامة فلورنسيو ، الاسماء ، المهن ، المدن والمناطق التي اجتازتها خطوات صديقي القديم . الهجوم، خطوة خطوة ، مجنونة هي الليالي ، فكرت في هذه العملية اليائسة التي يجب أن احرر عقلي منها ، قلبت الاشياء . مثل عائق مهول لا يمكن تجنبه برزت هذه العمليــة في وجودي . في هذا الزمن ، زمن الحيرة والضنى ، الذي لا يؤدي الا الى عزل هذا العائق .

في الجانب المقابل يتكلم أحد جذور الوجود في كره الذات بصوت كتوم من الالم ، وبكل تأن يعلن عن الادانة ، ليس في سرد الآلام ، ومخاوف وقت الانتظار غير المألوف ، التي لا تقوي ولا تضعف الارادة ، لكن حذرا ودقيقا في اللحظة التي تخترق فيها الرصاصة صدور الاخرين . ومن مغامرين اثنين هما نحن ، واحد بقي ميتا هناك على الواح أرضية البيت الخالي ، في الريف ، في المدينة ، في الموانيء - ممدد هناك ميت جراء قرار شخصي مباشر .

وهذا التنفيذ ، التنفيذ الكبير الذي سأجريه وهذا التأكيد العظيم سيكون غذائي من الاحزان الطويلة التي ابتلعتها وحدي ولا يعرفها أحد سواي . وعندما يحين الوقت المناسب سأكون بدوري سيد الحريات .

ثم في الليل ، تقرع فوق سريري ، تسقط من الاعلى مثل ضربة ناقوس واهنة : في كل مكان من الارض يتشابه الارق .

غريب ، فحينما تسلقت السلم يوم امس ، واخذ بصر عدة مرات انتابني شعور بأني أحس رائحة البحر . سأكون حذرا . ان سعة البحر تترك في نفسي انطباعـــا كبيرا وتلازمني عند التفكير بها ، صعدت الدرجات لأتأملها بشكل ما ، حيث وضعت جسدي على ســاحله واطلت النظر اليه حتى حلول الظلام .

ويل لي ، ويل لمن يبقى وحيدا مع اشباحه .

ـ ١٥ ـ

يجب أن اتحدث لكم عن مغـــامرتي ، انتم الذين تعرفون أسرار لياليها جيدا ، وان تتفذوا من هـــذه الاسرار : لكم ايها الحراس الشهماء الذين أبقيتم عيونكم يقظة أمام مدخل النفق ، هناك حيث الضوء الاحمــر الذي ينذر بالخطر وديدان من الضوء الاخضر تخترق جسده ، لكم انتم الذين تعرفون مهارة الارق ، ولــكم انتم الذين شاهدتم الفراشة الكبيرة التي تخــرج من الشرنقات المتجعدة ،تخرج الى هذا العالم وتنمو من حلم غير مجزأ ، لكم انتم ايها الصيادون والشعراء والخبازون ومراقبو أبراج الفنار ، ولكم أنتم أيها القلقون لتحافظوا على قلقكم ، انتم الذين تعرفون المخاطر ، كونوا مؤهلين ولو مرة واحدة لاستيعاب هذا الغموض .

وفي ليلة من الليالي دخلت متمايلا الى بيت المبحوث عنه ، وفي يدي سلاح بارد وبقلب مملوء بشعور مرير ، في الليل تطقطق درجات السلم ، ويطقطق كل البيت تحت اقدام القاتل الخفيفة التي لا تجلب الانتباه ، وفي عتمة ظلام الليل ، حيث تذوب جميع الاشياء ، يدق قلبي بشـــدة .

كذلك دخلت غرفة الذي وجدته أخيرا ، هناك حيث الظلام يغطيه حتى عينيه منذ فترة ، كان نومه مؤكـدا ، اذ انه قد تعرف أيضا على عدم الوجود : صديقي القديم يشخر بصورة متقطعة ، ويغلق عينيه بقوة رجل ذكي كما لو انه يريد ان يحافظ على استمرارية نومه ، ثم ... ماذا يفعل هذا الشبح الباهت الذي يلمع في يده المرفوعة شيء من الفولاذ ؟

ذلك المستلقي في نومه ، يحلم بصحراء لا نهائيـة : حيث الرمال والاسماء تمتزج مع بعض ، وسلم يرتفع من الارض ليتعلق في السماء ، وعند الصعود احس بروحه الحائرة . من انت ، لصة ؟ ! الثياب تلتف بين درجات السلم بصمت ، وأنت تخيطين بيد واحدة . كل شيء من نفس اللون ، ليل خريفي ، رمادي بارد ، كل شيء له لون من معدن مستهلك قديم . حتى الزمن . وهنا تقف فجأة اللصة القديمة امام فلورنسيو . انها لمغالطة ، كيف يمكن أن تكون بهذا الحجم ؟ صوتها يأتي مع ضجيــج الامواج من يدها الوحيدة ، لكن المرء لا يستطيع ان يفهم لغتها . اخادع نفسي ، كل شيء كان بلون برتقالي ، كل شيء كان كثمرة لم يستطع ضوؤها الغامض أن ينضج ، وتبعا لهذا الصمت لا يمكن للمرء أن يستوعب . ماذا بحثنا هناك ؟ بالتأكيد لم تات من أجل اية حاجة منسية ، وانا اكرر ان هذا اللون هو لون غريب ، كما لو تجمعت هناك ملايين الاصداف الحمراء البنية .

تقهقرت الحيوانات بسرعة حتى وجدت مخرجها ، الخوف جعلني أيضا اعدو حتى توقفت على حافة تيــار مد البحر ، كانت وراء هذا كله ايضا امراة نائمة ، تذكرتها بلا وضوح . ومن كل هذه الخيبات تنبعث أشعة تحاول

تبيان مظهرها . حسنا انها مستلقية على جنبها والاسماك تتكدس وهي تحاول ان تفاجيء نظراتها ، فعيناها تعبتان جدا ، أرق وأضعف من أن تستطيع ان ترد نظراتها اليها ، وحتى يديها تريدان أن تنموا فحسب . من يخمن الى أين ساصل ؟ لقد شعرت ببرودتها على جبيني ، مثل برودة سكة حديد مغمورة بندى الليل ، رطبة أو مبللة كالبنفسج ، هذه مروج البنفسج اللامحدودة قد استمرت برغم المطر ، تنمو طوال السنة ، أشجار البنفسج وتنحني تحت قدمي كالعشب . هذه هي الحقيقة . ولكنها غير محتملة ، أن تجد شيئا ما في هذا الاقليم ، وتنتصب سيقان البنفسج المسحوقه مرة اخرى خلفنا بسرعة ، وليس حولنا سوى ذلك الجدار الوحيد الثقيل المتماسك ، رقيقا ، أخضر ، أزرق . هنا تناولت فأس مرافقتي ، ولكن شيئا غريبا حدث هنا ، وانتبهت لقد كانت بلطتي الخشبية ، التي سرقتها اشجاري ، ورأيت ضوءها الفولاذي باردا فوق راسي يرتعش . سوف احذر ، سيكون ذلك ضروريا ، عندما احملها مربوطة الى اخمص قدمي ، سوف تنوح ، أؤكد لكم ذلك ، سوف تبكي ذليلة كالكلب . كنت وحيدا ، حينما أردت قتل الرجل النائم ، اؤكد لكم ذلك ، ولكن بين يدي المرفوعة بالسلاح اللامع وبينه تدخل حلمه كالجدار . اقسم انني قد اخفضت السلاح عدة مرات ضد هذه المادة غير القابلة للاختراق كثافتها امسكت بيدي ، وانا نفسي في هذه الغرفة الموحشة ، التي لم اتواجد فيها ، بدأت احلم أيضا .

الان استلقيت مقابل النافذة ، واحزان كبيرة تشبع زجاجة النافذة . ما هذا ؟ اين كنت انا ؟ ها هي ، ها هنا من هذا البيت الصامت تنبعث رائحة البحر ايضا ، وكأنها قادمة من محارة محيطية ضخمة ، حيث انا بلا حراك . والان حان الوقت ، والوحشة بدأت تتحول الى وحوش مفترسة ، والليل يرتعش من طرف ويتحول الى الوان صحراوية مألوفة ، والفسق تنبثق عيناه الباكيتان من مياه البحر .

## كلمة الختام

خلال نصف القرن من الزمن الذي تخصص فيه نيرودا كشاعر ، كتب خمسة أعمال ادبية نثرية : « الحلقات » ( بالاشتراك مع توماس لاكو ) ، « النزيل وأمله » ، « رحلات » ، « بيت في الرمال » . ومذكرات حياته « اعترف انني قد عشت » وبين العمل الثاني والثالث مضى أكثر من عشرين عاما ، ومن جميع هذه الاعمال تنتمي قصة « النزيل وأمله » الى صنف الادب الملحمي . وبالرغم من خصوصية هذا العمل فأن هذا النثر الحالم والفريد من نوعه في ادب امريكا اللاتينية كان اطارا لديوانه الشعري الثوري « استراحة على الارض » ولوقت طويل لم تثر هذه القصة اي اهتمام بين اوساط النقاد والادباء . وحينما صدرت لاول مرة عام ١٩٢٦ اعتبرت قصة ذات معنى مزدوج ، هذه القصة ، قصة « لصوص الخيول » التي استطاعت ان تربط جميع التجارب الدادائية . وبدءا بالسبعينات بدأت تظهر اعمال نيرودا النثرية الى النور في أدب أمريكا اللاتينية وسلطت عليها الاضواء سوية مع قصص وروايات كابرئيل غارسيا ماركيز ويوليو كورتازار . كما يتعرف المرء في قصة « النزيل وامله » على المحاولات الاولى لنيرودا التي اظهرت في هذا النثر الشعري أشياء لم يستطع أحد أن يأتي بها في ذلك الحين .

ومع « عشرون قصيدة حب وانشودة يأس واحدة » ١٩٢٤ أصبح الاقليمي الخجول نيرودا الذي جاء من مقاطعة تموكو الفزيرة بالامطار الى سانتياغو وامضى اغلب اوقاته في قراءة كتب بودلير ، أكثر شعراء تشيلي شهرة بين القراء وهو لما يزل في التاسعة عشر من عمره . لقد أراد الهرب من الوحدة والشعور بالقلق والشك الى الحب ، هذا الحب الذي لم يكشف له في الاخير سوى عن وجهه المؤلم . والآن يقود عملية بحث جديد عن الذات ، واسلوبه الادبي الذي يعبر عنه بصيغة ضمير الأنا يكشف عن قوة اللغة لعقوبة التجسيد . وبدلا من اختراق حصن الوحدة يضيع مجددا في انغماره بذاته .

ان استخدامه لضمير الانا خلال سنوات سانتياغو قد افاد ظروف القاص في قصة « النزيل وامله » التي تعتبر بالنسبة لطليعي أدباء امريكا اللاتينية كانعكاس لمعايشة خاصة . ان الاسلوب الادبي الظاهر الذي يتميز بالصور السريالية والقطع المستمر لبناء القصة يحتم علينا ان لا نغض النظر عن عدم وجود تطور ذاتي للشخصية الرئيسية للمتحدث وارتباطها مع الشخصيات الاخرى حتى وان كانت هذه الشخصيات قد رسمت بشكل مضلل أو التلميح الى حدث . ان التصوير السريالي يرتبط مع قرب الطبيعة التي لم تستطع اخفاء ملامحها الرومانتيكية ، حيث يقابل هذا ضمير الانا السريالي عند اراغون او بريتون في البحث عن جميع نقاط تماس غرائب الحياة اليومية واحلالها في نطاق الطبيعة ، كما نلمس ذلك على سبيل المثال في رواية اراغون « فلاح من باريس » التي صدرت في نفس العام الذي صدرت فيه قصة نيرودا هذه .

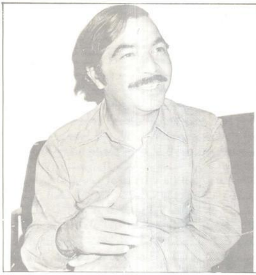
وفي حين كان بريتون يطمح الى احداث الصدمة خلال عدم ترابط الاسطورة ، الى جانب ضربه لقواعد النمو الصارمة يكسر نيرودا باستمرار النمو الاسباني التقليدي كما لو انه يريد ان يعبر عن مبدأ « ريمبو » الشعري والقائل بـ ( تحوير نظام الكلمات ) ومن الجدير بالذكر هنا هو اننا نتعامل مع قلة من الصور المرئية بعكس ما هو

مألوف لدى السريالية ، حيث تصبح عند نيرودا نقاطا أساسية شعرية تجد صداها في استخدام المنولوج .

يتألف النص من خمس عشـرة فقرة قصيرة . الفقرتان الاوليتان منها تضعان القارىء في منطقة صغيرة من الساحل الشيلي وتظهر لنا الشخصية الرئيسة وهي غارقة في تأمل مشاهد الطبيعة التي يعيش مع عالمها بشكل هارموني . وفيهما اشير الى علاقته مع ايرينا المراة التي ( تشبه القمح ) . بعدها يتبع سرقة الخيول مع فلورنسيو ريفاس (٣) السجن والرسالة الموجهة الى صديقه التي يرجو فيها اخباره عن ايرينا ( ٤ ، ٥ ) الحرية تعني اللقاء وتحقيق الحب ( ٦ ) في منتصف الليل تفاجئه زيارة فلورنسيو ، زوج ايرينا . يدعوه صديقه الى سفرة طويلة ، حيث تزداد لديه الشكوك من ان فلورنسيو قد قتل ايرلنا (٧) وحينما يقف امام الجسد الميت تنتقل القصة الى منعطف جديد ، حيث يرغب في سماع صوت الحبيبة مرة اخرى بايقاع جديد . انه يدرك بأن معايشته للناس والاشياء لحد تلك اللحظة كانت غير مكتملة ، وانسان آخر يترك البيت ممتطيا حصانه ( ٨ ) ان وصف الخريف يمنح حجما للتغير : العالم مثقل بالاحزان والموت بشكل لم يعرفه من قبل عند انسجامه مع الطبيعة . وعلى الرغم من ان كل شيء آيل الى الزوال ، الا ان ذلك لا يعني ان كل شيء ضائع ( ٩ ) انه يعلم ان الطريق الصحيح هو ليس هذا الطريق ، مع ذلك فانه يختار طريق الهروب ، منكسر لفقدانه ايرينا ، يعيش حياة الاقاليم المنعزلة ، يعيش غراما عابرا مع لوسيلا التي هي تماما نقيض ايرينا . يعتقد بأنه قد تغلب على ضياعه واتجه نحو امل جديد ( ١١ ) الا ان الزمن ساكن يمر دون ان يحدث اي شيء مهم ( ١٢ ) ليس اكثر من بائع في مخزن لا يستطيع الوصول الا الى حدود المملكة الضائعة ، تلتقيه ايرينا في خياله ، يراها امامه في وجوه الاخرين ( ١٣ ) الحياة في الهروب من ذاته ، انهك امام العالم : يقرر الثأر . يخطط له في كل تفاصيله ويأمل ان ينطلق من دائرة تعويذة الضياع ( ١٤ ) وفي نهاية المطاف يستحيل عليه قتل فلورنسيو في المنام ، الذي ربما يحلم هذا بايرينا ، وقطع حلمه يعني قتل ايرينا ثانية . ازاء كل هذا فكر في وضع انسجام جديد مع الطبيعة . امل آخر ـ محرك الحياة ـ يطل عليه ثانية وتنبعث فيه جذور الامل .

ان قصة « النزيل وامله » يمكن ان تقـرأ على مستويين يرتبط احدهما بالاخر . انها تتبع مرة السرد المتسلسل حتى عندما يتوقف الزمن احيانا ، ولم يعد يرجع في مجرى الاحداث الى الوراء ، ومرة كقصة تشتمل على نقطة تحول كلاسيكي . الاقتصاد في بناء الشخصيات، وقد اشير اليها في اثنين أو ثلاثة ملامح تتباين في استمرارية وصف الطبيعة ، سعة البحر ، الليالي الفلكية وتعاقب فصول السنة . اما خاتمتها فانها تعني كما يعبر عنها بلغة المسرح ب « الكاتارسز » اي التطهير ، اما شخصيتها السريالية فانها لا تدعنا نتفق فيما اذا حصل ذلك في مجال حلم القاص ام واقع القصة . في ذات الوقت نقرأ هذا النص كما لو انه قصيدة مكونة من خمسة عشر بيتا ( جزءا ) كل واحد منها يتالف من اربعة او خمسة ابيات ( فقرات ) ليس بينهما اي تواصل او استمرارية ، وبعضها تسيطر عليها بقوة الصور البصرية . كما وان القاص وضمير الانا هما حالة واحدة تقريبا ، وظيفتهما الوصول الى ايجاد روابط خارج حدود امكانية القاص البلاغية : على صعيد البحث عن خلق خارج جميع التقاليد للانسجام مع ذاته والعالم .

**كارلوس رينكون**





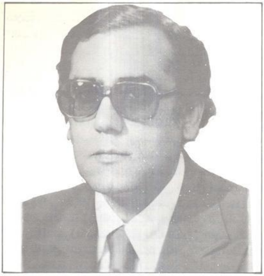
# الاتجاه

■ برهان الخطيب



## القسم الاول

بعد تطاحن القوى الوطنية فيما بينها ، وتوجيه ضربة موجعة لها ، وتفاقم الجنبات والهزائم السياسية فاشتداد الازمة الاجتماعية قبيل منتصف الستينات ، واجتياح التراجم الوجودية والعبثية عن الادب الغربي ، الفرنسي بخاصة ، الاسواق الادبية في العراق ، وبعض الاقطار العربية ، نشأت فترة تميزت باليأس والنقمة على الواقع . فانسحبت انظار المثقفين من المجتمع الى ذواتهم ، وضعف الارتباط بالتراث والفولكلور وتجربة الكتاب السابقين الذين صمتوا فاسحين المجال لظهور كتاب شبان جدد ، بدا اغلبهم النشر خلال عامي ٦٤ ـ ١٩٦٥ . الا أن هؤلاء لم يظهروا كمجوعة واحدة متجانسة في التفكير لها عقدة فنية او فكرية واحدة . ولكن ذلك الوضع انعكس على وسائلهم الفنية وطرقهم التعبيرية فحدث انعطاف شامل في مسيرة القصة ، والادب عموما . لم يعد كتاب القصة كما سنرى يهتمون بمواصفاتها الكلاسيكية ، بل طمحوا ، وقد خاب املهم في كل شيء ، لايجاد اشكال جديدة تعبر عن المضامين التي طرحها الواقع امامهم بصيغة جديدة ، فكانت تلك المحاولات التجريبية التي طغت في القصة الستينية بوضوح .





# التجريبي في القصة العراقية في الستينات



ان الفرق بين الانواع الادبية في مجال النشر الفني بخاصة غير متفق عليه بشكل نهائي حتى الان . فكتاب الاقصوصة التقليدية التي تعتمد على التمهيد والعقدة وتطور الحدث والذروة والخاتمة ينشرون اقاصيصهم تحت مصطلح « قصة قصيرة » ، وتحت نفس المصطلح تنشر قصص أولئك الذين يرفضون هذه التقنية ، مقدمين قصصا خالية من الحدث او تكاد تخلو منه ، معبرين او غير معبرين عن حالة نفسية معينة ، او راسمين صورة تخطيطية لجانب من واقع او شخصية، معاشين او متخيلين . كانت هذه المحاولات الجديدة التجريبية تصيب احيانا قدرا من النجاح الفني ، واستطاعت ان تطرح نفسها كشكل جديد مغاير لشكل القصة المعتاد ، تلك القصة التي تروي « حدثا » والتي هيمنت على الساحة الادبية حتى مطلع الستينات ، وكان بامكان مصطلح « حكاية » ان يعبر عن هذا المفهوم ولكن ارتباطه بالاساطير التي تسرد شفاها من قبل العجائز جعل الكتاب والنقاد كما يبدو يتخلون عنه فاستخدموا حينا مصطلح « اقصوصة » ثم ابدلوه فاستعملوا « قصة قصيرة » . ولما ظهرت القصة الستينية استعملت المصطلح السابق .وان خرجت عن أسسه الفنية فحدث اختلاط بحيث انكر البعض ان تكون القصة الستينية قصة بالمعنى الحقيقي الذي عرفوه والمتميز بالبنيان الفني المحكم والمواصفات التي مر ذكرها انفا . وعليه نقترح هنا استعمال كلمة « اقصوصة » لذلك النوع القصصي الذي يعتمد على مواصفات القصة الكلاسيكية المعروفة ، وكلمة « قصة قصيرة » لهذا النوع الجديد الذي شق طريقه في الستينات رافضا تلك الاسس التقليدية . الا اننا سنرى عند التعرض لمواصفات القصة السبعينية الجديدة ان هذا التصنيف ينفعنا عند التحدث عن عموميات قصة هذه الفترة ، اما عند التحدث عن الخصائص الفنية مفصلة لهذا النوع او ذاك فاننا سنحتاج ، والاصح ان الواقع القصصي ، سيفرض علينا تعريفات ادق ، نسبة الى تميز هذه القصة او الاقصوصة

بملامح معينة تمنحها خصوصية واختلافا فنيا عن غيرها، كالقصة او الاقصوصة النفسية ـ الاجتماعية مثلا ، والقصة والاقصوصة الواقعية ـ الاجتماعية ، القصة او الاقصوصة الرمزية .. وغير ذلك .

ان الوضع القلق العابر الذي ساد في منتصف الستينات ما كان بمقدوره بالطبع الغاء المشاكل الاجتماعية المتجذرة في واقع القطر ، ولذلك فان الموضوعة الاجتماعية التي ارتفعت على ايدي كتاب الخمسينات الى مستوى فني عال فرضت نفسها ايضا على كتاب التجريبيين ، غير انها اتسمت في هذه الفترة بصفات مغايرة لما كانت عليه من قبل بفعل الظروف الجديدة التي نشات في القطر بعد تعثر ثورة تموز ١٩٥٨ والانعطاف السياسي الكبير لعام ١٩٦٣ ، فاذا كان الانسان المسحوق تحت ثقل وضعه المادي والاجتماعي البطل المفضل لدى كتاب الخمسينات ، فان ابطالا جددا ـ مثقفين في الغالب ـ يحملون سمات الفترة الجديدة اخذوا يشغلون الان اذهان الكتاب . واذا كانت مشاكل الفقر والسجون والخمرة والبغاء هي الابرز في قصة الخمسينات فأن مشاكل الخيبة السياسية التي عاناها الناس بعد تعثر الثورة ونشوب الازمة الروحية انذاك جعلت انظار الكتاب تتوجه الى اعماق ابطالهم لتصوير اثار هذه الازمة .

ان يوسف الحيدري واحد من اوائل من بداوا حركة الستينات بنشره مجموعتي قصص في اواسط العقد . ولكن قصتيه ( التجربة ) و ( الحلم ) من مجموعته الاولى ( حين يجف البحر ) واللتين كتبهما قبيل عام ١٩٦٣ [١] تشيران الى اتصالهما بتجربة كتاب الخمسينات ، فالاولى قصة واقعية اجتماعية . والثانية قصة نفسية ـ اجتماعية . ان هاتين القصتين قريبتان من اقاصيص الخمسينات باسلوبهما وشكلهما ، وفي تصويرهما لعالم الانسان المضغوط تحت وطأة ظروفه المادية والنفسية ، صبي تجبره زوجة ابيه ليعمل في البناء ، وامراة يهجرها رجلها فتظل تحلم برجوعه ..

غير اننا نلمس انعطافا ظاهرا في طبيعة قصص هذا الكاتب منذ قصته التالية ( انسان وصرصار ) التي كتبها في بداية عام ١٩٦٤ ، فكأنها تعكس بشكل مباشر تأثيرات الظروف السياسية والثقافية الجديدة التي سارت في البلد انذاك ، فهي راشحة ببدايات التمرد الاولى في القصة العراقية لفترة الستينات . انه تمرد في الاسلوب في الفكر ، في الشكل ، وحتى في المفردات . يتضح تأثير الظرف السياسي فيها بهذا القلق الجامح بين سطورها ، وتأثير التراجم الوجودية بفكرها ، ولنبدا بالعنوان الذي هو مقتبس كما هو واضح من اقصوصة فرانز كافكا ( المسخ ) والتي ترجمت في العربية ايضا ( الانسان الصرصار ) ان بطل الحيدري هنا كبطل كافكا في (المسخ) الذي اصيب في روحه وسحقته الظروف ، فهو يشعر بتفاهته بالدرجة التي يمكنه فيها ان يتحول ايضا الى صرصار مثل غريغور بطل كافكا . وكما ان المجتمع يستثير عند كافكا القرف والرعب ، فهو كذلك عند الحيدري وبطله الذي يشعر بالاختناق في المقهى ، رمز المجتمع كما نفهم . ويبلغ تأثر الحيدري بكافكا حداً يجعله ينظر نحو الحياة بمنظار تشاؤمي واحد ، فهو لا يقترح علينا مخرجا من ذلك الوضع المقفل الذي يصوره في قصته هذه .

ان الخروج عن مواصفات الاقصوصة التقليدية ، والطموح الى التجديد في هذه القصة نابع في اعتقادنا من ضرورة داخلية لتطور العملية الادبية المرتبطة بانتقال المجتمع ككل من مرحلة الى اخرى . الشكل هنا نابع من طبيعة الموضوعة المعالجة ولم يفرض عليها من الخارج، اي اننا نرى ان مشاعر البطل المتدفقة كيفما اتفق نتيجة فقدانه لركيزة روحية ، تقاوم كل اطار يحاول قولبتها . ومن هنا كان هذا الشكل المفتوح تماما . ليس هنا ( حدث ) ، وليس هنا بناء تقليدي . ليس غير منلوج عنيف متدفق يدور حول موضوعة واحدة هي : الحرية هذا الدوران اللولبي حول هذا المحور هو شكل القصة. وفي القصة كثير من المحاكاة للافكار الوجودية التي لمسنا تأثر الكاتب بها ، فهو يستخدم عبارات مثل « وجود الاخرين اذن .. فظاعة ! جحيم »[٢] وهي تكرار للمقولة الوجودية المعروفة ( الآخرون هم الجحيم ) . ولكن هذا التأثر عند الحيدري ، وغيره من قصاصي الستينات العراقيين كما سنرى ، حمل صفة خاصة قد لا تبدو واضحة للعيان منذ الوهلة الاولى ، وهذه الصفة هي ازدواجية ذلك التأثر ، وقوعه في منطقة وسطى بين التقبل والرفض ، فالهزائم السياسية وانكفاء الكاتب على ذاته كانت تدفعه لتقبل تلك الافكار ، بينما كانت سخونة الاحداث ذاتها واضطرام الواقع بالمشاكل الاجتماعية الاجتماعية تدفعه لرفضها . وليس مصادفة اذن ان يسخر بطل الحيدري فيما بعد وفي القصة المذكورة من الحرية التي يقترحها الفيلسوف الوجودي سارتر فهو في رأيه « مجنون احول . لقد عرف كيف يضحك على ذقون الاخرين »[٢] . بل ان الوجودية عند الحيدري ، وعند البعض الاخر من زملائه ، تأخذ طابع احتجاج سياسي ، فها هو بطل الحيدري يقول :

« اريد ان اصرخ في وجوه الذين يملكون القوة في محو وجودي متى شاؤا .

ـ انكم جبناء .. فانتم تطعنون من الخلف

دائما ! » (٤) ولكن خواطر البطل هذه تصطدم بالاحساس المتضخم بالذات ولا تتعداها الى المجتمع ، فلا تقوده الى اكتشاف ابعاد الصراع النفسي – الاجتماعي ، الذي يعاني منه . فهو يخشى من التحول « الى حفنة تراب بعد ان تستقر الرصاصة في راسي ، يالفظاعة » نفس المصدر نفس الصفحة .

توقفنا عند هذه القصة لايضاح جانب من القصة التجريبية الستينية وليس لانها حققت مستوى فنيا عاليا ، فهي غير ذلك ، ان الشخصية التي يجري السرد على لسانها شخصية غائمة لا نعرف عنها اي شيء ، لا اسمها ، ولا عمرها ، ولا مهنتها ، ولا انحدارها الطبقي، ولا اي شيء اخر سوى انها تحس بتفاهاتها ، فهي لا تمثل شريحة او مشكلة اجتماعية . وهكذا هو الحال مع

اغلب قصص المجموعة ( حين يجف البحر ) وهذا العيب الفني لا يخص هذه المجموعة وحدها بل هو صفة كادت تلازم اغلب قصص الستينات كما سنرى . فقصص هذه المجموعة في واقع الحال عبارة عن خطرات شاب ساخط في الغالب ، يضيق بواقعه المجدب الذى لا يستطيع استيعاب امكاناته ، يتضح هذا مثلا في ( الشاحنة ) من قصص المجموعة . فيكون هم الكاتب التعبير عن انفعالاته حسب دون ان يعبأ لخلق نظام فني ، كما في ( السرير ) وغيرها . وهكذا فاغلب قصص هذه المجموعة لا تقدم بديلا لمواصفات القصة التقليدية ، وكل ما فعلته انها خرجت عن حدود تلك المواصفات ، فهي ليست اكثر من تمرين في كتابة قصة جديدة .

ويتضح تأثير كافكا ايضا في قصص اخرى حازت على نصيب اوفر من النجاح الفني ، نذكر منها قصة عبدالستار ناصر ( رجل اسمه شريف نادر ) وكان هذا الكاتب قد نشر في الستينات مجموعتي قصص ايضا . ان الموضوعة الاجتماعية هنا تأخذ بعدا سياسيا – رمزيا وهذا الرمز يؤكده القاص بعد بداية مثيرة للحدث تشير الى اعتناء ببنيان القصة « قالوا لي ان شريف نادر يبحث عني منذ ثلاثة ايام وانه قد فتش في الكازينوهات والبارات وفتش في دليل التلفون فلم يجد لي من اثر فيها »(٥) فهو يحذر القارىء بعد ذلك بشكل مباشر بملاحظة : « ان هذا كله اعمق من رمز عابر .. »(٦) والقارىء يستطيع فعلا التعرف على كنه هذا الرمز ، فالشخصية الثانية ( شريف نادر ) التي تطارد بطل القصة داوود لها صفات خارقة ان توجد في الواقع ، فهي تمتلك سلطة غير محدودة ، او لعلها السلطة نفسها . وبعد التغلغل في استقراء النص نعرف انها ليست السلطة بمفهومها المطلق بل سلطة الاغنياء بالذات ، فالبطل الذي يرعبه بحث شريف نادر عنه يتساءل : « لماذا يلعب الاغنياء هكذا ؟ » به . وبعد رحلة استبطانية في وعي البطل يعرف ان الخوف ومهادنة هذا الرجل ، شريف نادر ، لا تؤدي الى صيانة الذات من الاذى ، بل الى ضياعها وهوانها . ولكنه يصل في نهاية الامر الى استنتاج هروبي فيفضل الهرب بعيدا . عن التضامن مع الاخرين ليس هناك غير اشارة غامضة لم تعتمد كنقطة تحول في وعي البطل لمجابهة مخاوفه من رمز السلطة ، بل انه يرى في فعل الحارس الطيب الذي يقدم له معطفه اتقاء للبرد صورة مفزعة غير مبررة الا بأن الخوف من الارهاب يشوه الانسان الى درجة يرى فيها الطالح في الصالح ، وهذا الموقف ممكن في الواقع ، ولكن هل هو الموقف الاصوب في الفن ؟ ان جوهر الفن يتبدى في اعتقادنا في الارتفاع بحقائق الحياة الى ذرى اسمى ، بالكشف عن الامكانات الكامنة في ذات الانسان والواقع ، بابراز مواطن القوة في الانسان وتعرية الوجه الحقيقي للصراع الاجتماعي القائم في الواقع ، وهذا ما حاول كما يبدو ان يفعله الكاتب ولكنه لم يقطع من الشوط غير نصفه فقد وضع بطله وجها لوجه امام قوى الشر ، ثم جعله في النهاية يطلق ساقيه هربا امامها ! هذه القصة تذكرنا ببطل كافكا « ك » في « القضية » فهو يتعرض بدوره لداهمة رجال غامضين ، كما انه يجهل ايضا كنه ما فعله ليستحق ما جرى به ، وهذا ما لمسه ايضا الناقد فاضل ثامر (٧) . ولكن الفرق بين بطل عبدالستار ناصر وابطال كافكا ان الاول يتمكن من الهرب من القوى التي تهدده بينما يفشل في ذلك ابطال كافكا .



وفي نفس الاجواء الكافكوية تقريبا ، ولكن بموقف مغاير تماما يجابه ابطال جليل القيسي – صدرت في الستينات مجموعته ( صهيل المارة حول العالم ) – القوى التي تهدد وجودهم ، سواء كانت قوى اجتماعية او ميتافيزيقية ، فهم يسيرون نحو الاصطدام المباشر بما يهددهم . وهذا ما يفعله مثلا بطل قصته ( ديوس اكس مشينا ) . البطل هنا مطارد ايضا من قبل هاجس ورجل، فهو يردد في حلمه : ديوس اكس مشينا ، دون ان يعرف معنى لهذه العبارة ، كما ان هنالك رجلا اراد خنقه في حلمه ايضا . وفيما بعد يتعرف البطل على هذا الرجل في اليقظة ، يجده واحدا ( من اولئك البرجوازيين ) ولكن الاية تنعكس هنا فيصبح الطريد هو المطارد . والرمز هنا واضح فثمة اشياء غير واقعية تحدث ، البطل الشاب يقتل البرجوازي امام الناس ، ويذهب بعد ذلك لاحتساء الشاي في مقهى ، وعند عودته الى غرفته يستطيع الالتحام بتلك الفتاة التي لم يتمكن من التواصل معها في البداية وليعرف ان العبارة الغامضة التي كان يرددها انما تعني باللاتينية « الاله الذي يسير على الة »

والفكرة هنا ان القوى الجديدة لا تستطيع ان تكون فاعلة في الحياة بشكل كامل الا بعد التخلص من الشبح البرجوازي بقتله . وهكذا فموقف الكاتب عبر الرمز واضح هنا . وهو يختلف بالطبع عن الموقف الكافكوي وكذلك عن موقف عبدالستار ناصر في قصته المذكورة سابقا . وهذا الموقف يلمس ايضا في الكثير من قصص مجموعته الاولى ( صهيل المرة حول العالم ) .

واذا كانت هذه القصص تختلف بمواقفها ، فهي تشترك ككثير جدا من قصص الستينات في ان ابطالها مثقفون يعبرون عن جانب ضيق من الواقع الاجتماعي . والسرد ، كما هو شأن معظم قصص الستينات ايضا ، يديره الشخص الاول دائما فلا نستطيع ان نعرف حقيقة ما يدور في الواقع بشكل موضوعي، أي ان القارىء لا يرى ما يحدث بعينه بل بعيني البطل ، وهذا ما يفقدها الكثير من موضوعيتها ، وتنتهي هذه القصص غالبا دون ان يستطيع القارىء التحقق مما يجري على مستوى الواقع . ولعل هذا « العيب » الفني انما هو عيب هذه الطريقة التي تحاول المزاوجة بين الواقع والرمز من اجل الكشف في نهاية الامر عن صورة او فكرة واقعية ، اذ تفقد الموضوعة هنا الكثير من قوتها لاغناء الرمز ، فيما يفقد ذلك من واقعيتها وتأثيرها . ويجب الاشارة الى ان القصاصين العراقيين لم يلجأوا في هذه الفترة الى هذه الطريقة بتأثير من كافكا وحسب . فقد كان الواقع نفسه انئذ غاصا بمشاكله السياسية والاجتماعية ، ولذلك فقد كان طبيعيا ايضا ان تظهر الملامح الانفة الذكر في القصة الستينية .

يلجأ القاص **موسى كريدي** مثلا في قصته **( عقدة النهار )** من مجموعته **( اصوات في المدينة )** الى تركيب الحدث بشكل يجعله ذا مستويين ، اجتماعي ورمزي ، الا ان ذلك افرغ القصة من محتواها الاجتماعي وافقر مدلولها الرمزي في نفس الوقت ، اذ يصعب تقدير فكرة الكاتب في النهاية ، فلا نخرج منها بشيء . ثمة شخص يبحث عن طبيب لزوجته فلا يجده ، وعند عودته الى البيت يجدها قد اختفت ، يقدر انها نقلت الى المستشفى لكنه لا يعثر عليها هنا بل يجابه برد لامبال من قبل المسؤولين ، هذا ما يبدو من الحدث للوهلة الاولى ، الا اننا نتلمس فيه ايضا تأثيرات الفلسفة الوجودية ، فالانسان هنا يعيش في مجتمع لا يفهمه سالبا منه اكثر خصوصياته ( زوجته ) التصاقا به . واذا ما حاول العثور على جواب لاسئلته وحيرته فانه كابطال كافكا سيقابل مسؤولين مخيفين يرتدون نظارات سوداء ، فيما يعصف الرعب ببطلنا . وعلى نفس النول ينسج كريدي قصته ( موصدة هي الابواب بوجه الريح ) من نفس المجموعة ، هنا رجل لا يجد مكانا له للمبيت فيظل هائما في الشوارع ، وكما لمسنا ذلك في كثير من قصص الستينات فالرجل بلا اسم ، والمدينة بلا اسم ، والشوارع بلا اسم ، كل شيء مطلق هنا . بل ان هذا الرجل يجيب على اسئلة الحارس الليلي هكذا :

— **اعندك هوية ؟**
— **لا .**
— **من اين جئت اذن ؟**
— **وجهي مرسوم بوضوح .**
— **ماذا تشتغل ؟**
— **في الليل لا اشتغل .**

فالرجل كما نفهم هو رمز مطلق للانسان . والحدث له مستويان ، الاول وقائعي ، والثاني كما نقدر من طبيعة الحدث : ان انسان العصر ، كما يذهب دعاة الوجودية ، يعيش في مجتمع صلد ، لا يستطيع ان يقيم فيه علاقات صميمية مع الاخرين .

ان كتاب الستينات وضعوا نصب اعينهم الكتابة « بصدق » دون شك ، وهذا نلمسه من التعرية الكاملة لشخوصهم القصصية ، حتى ان الكثير منها لا يتحرج ان يصف نفسه باقذع الصفات ، هذا ما سنراه مثلا بالنسبة لابطال القاص عبدالرحمن الربيعي . الا انه فات عليهم كما يبدو الفرق المعترف به بين حقيقة الفن وحقيقة الحياة ، فتصوروا ان النقل المباشر عن الحياة هو الصدق الفني ، ولذلك فهم غالبا ما كتبوا عن انفسهم بصدق — ربما — متصورين انهم سيخلقون بالتالي نماذج فنية صادقة ، وهذا ما جعل ابطالهم يتشابهون في كثير من الاحيان ، فابطال موسى كريدي مثلا الذين صورهم في مجموعته ( اصوات في المدينة ) لا تتشابه ملامحها الداخلية وحسب كشخصيات مثقفة ، بل ولها ظروف خارجية متشابهة ايضا ، فاذا كان بطله في (الظل والصدى ) يعود الى فندقه بعد ملله من الطواف في الشوارع ، فانه في ( موصدة هي الابواب بوجه الريح ) يعثر اخيرا له على فندق بعد طواف طويل في الشوارع ايضا .

ولكن التنقيب في اصول هذا الانقلاب القصصي الذي بدات ملامحه تتضح في منتصف الستينات لا يدلنا على تأثيرات الفلسفات الوجودية والعبثية حسب ، بل ونلاحظ استمرار تأثيرات المدرسة النفسية التي برزت اثارها منذ الخمسينات في اعمال عبدالملك نوري كما ذكرنا في الباب الاول . فاذا كان جيل الخمسينات قد تعرف على اعمال جيمس جويس فحسب فان جيل الستينات قد تعرف ايضا على وليم فولكز وفرجينيا

وولف وغيرهما من اقطاب المدرسة النفسية الذين ترجموا في الستينات . وهكذا فان ( تيار الوعي ) وجد الطريق الى اساليب الكتاب الجدد الفنية ، وهو ما استخدمه الحيدري وغيره في الكثير من قصصهم ، في طموحهم لكتابة قصص « عن لحظات شعورية لا عن شؤون واقعة [٩] كما فعل الحيدري مثلا في مجموعته ( حين يجف البحر ) . ومن مخاطر هذا الاسلوب ان السرد يتيه احيانا في مسارب ذاتية يصعب معها فهم او تفسير ما يحدث ، وهذا ما لاحظناه في قصة الحيدري ( النافذة ) من المجموعة المذكورة . فالكاتب يقدم منلوجا داخليا لشخص يعجز عن الرد على زوجته اللعوب ، فغالى بتصوير الحدث عن طريق تصوير انعكاساته في وعي هذه الشخصية حتى امتنع على القارىء استكناه ما يحدث في الواقع . كما ان المادة الباطنية الذاتية اذا لم تقدم في حركتها المتطورة كاشفة عن نقاط التحول في وعي الشخصية فانها تكون مادة ستاتيكية لوعي جامد او يدور في حلقة مفرغة فلا يصلح ان يكون وسيلة للكشف والعرض ، وهذا ما رايناه ايضا في قصص الحيدري ( انسان وصرصار ) ، ( الشاحنة ) ، ( السرير ) وغيرها . فوعي شخوصها ومشاعرهم تنتهي غالبا من حيث تبدأ . ويتضح الاسلوب الاستبطاني عند الحيدري اكثر في قصته ( الجزاء ) من مجموعته الثانية ( رجل تكرهه المدينة ) . ولكن القاص يبالغ هنا في الغاء ابعاد الزمان والمكان بحيث تفقد اللغة دلالاتها ومعانيها احيانا . ونراه يدخل هنا ايضا اسلوبا جديدا ، شاع فيما بعد عند غيره من القصاصين العراقيين ، اذ نجده ينتقل في سرده من ضمير الى اخر ، فمرة يجريه على لسان الضمير الثالث ، ومرة اخرى ــ ودون تمهيد ــ يجريه على لسان الضمير الاول . الا انه لا يرقى بهذا الاسلوب الى مصاف الخلق الفني الاصيل ، فهو يخلو من حرارة التجربة ، ويبقى عنده تمرينا تطبيقيا حسب لما عرف من اسلوب فولكنر ، الذي كان يشتهر بين وسط القصاصين منذ منتصف الستينات .

لقد شاع استخدام المنلوج الداخلي او الطريقة الاستبطانية بين القصاصين العراقيين الى درجة كبيرة جدا . ولقد اتسمت هذه الطريقة بسمات مختلفة عندهم ، فنراها مثلا غنائية عاطفية كما هو الحال عند الربيعي ، لطفيه الدليمي ، سهيلة سلمان ، وغيرهم . ونراها ايضا تتسم بطابع صوفي كما هو الحال عند جمعه اللامي ، بينما نجدها عند محمد خضير ــ على ندرة استخدامها ــ تتسم بصرامة شديدة . ان هذه الطريقة طفت في القصة الستينية ، التجريبية بخاصة ، حتى خيل لبعضهم انها في حد ذاتها محتوى وشكل جديدان للقصة ، فقد راينا عددا كبيرا من ( القصص ) لا يقدم اي شيء سوى تيار متدفق من الخواطر والانثيالات العاطفية التي لا يربطها قانون فني . خذ مثلا ( الذي يتحذر في الارض ) لحسب الله يحيى فهي ليست غير « كلمات حلوة مطرزة »[١٠] او ( صوت امام الباب ) ، ( ظلال اللحظات )، ( موت الجفاف ) لعبدالرحمن الربيعي من مجموعته الاولى ( السيف والسفينة ) فهي ليست غير خواطر هاو للادب . او ( الاحتراق ) لنفس الكاتب من مجموعته الثانية ( وجوه من رحلة التعب ) و ( المصعد ) من مجموعته الثالثة ( المواسم الاخرى ) فهتان لا اكثر من هلوسة . وهناك امثلة عديدة على ذلك . ولعل هذه الحرية التي اباحها قصاصو الستينات لانفسهم في استخدام هذه الطريقة اضافة الى اطلاعهم على تعريفات بالمذهب السريالي عن طريق التراجم هي التي قادتهم الى اطلاق مخيلتهم الى عوالم لا تحدها حدود فكان ذلك المنحى السريالي الذي لمسناه في بعض قصصهم ، ومنها ( العين ) للربيعي في مجموعته الاولى ( السيف والسفينة ) مثلا و ( حين يجف البحر ) من مجموعة الحيدري الاولى التي تحمل نفس هذا العنوان . ان البحر فيها رمز للمراة كما نفهم ، فهنا رجل حالم يهرب من عالمه القاحل الى البحر لكن امراة تقابله على سطح الباخرة تعامله بنعومة بادىء الامر ثم تتلاشى « كحزمة الدخان » لانها لا تطيق الحلم مثل بطل القصة . وفي الجزيرة المنشودة تقابله نفس المراة ولكن بصورة بشعة ، تحاول مد يديها لتطبقا على عنقه ، لكن البطل يفلح في القضاء عليها . والقصة بكلمات يعتقد فيها الخلاص ولكنها رحلة قصيرة معها ويكتشف ان المراة تحاول الاستيلاء على ذاته فيقاوم وينجح ــ هنا ــ في الافلات من هذا المصير . والقصة كما نرى تصدر عن تصور وجودي خاطىء لعلاقة الرجل بالمراة ، فالحب ليس حربا بين مخلوقين كما يعتقد سارتر وكما يحاول الحيدري ان يؤكده في قصته هذه ، بل هو في اعتقادنا استجابة عميقة من طبيعة الانسان ، لحاجته العودة الى الاخر بعد انفصاله عنه اثر ولادته فكأنه بذلك يكمل دورة الحياة . ومن الناحية الفنية لا تحقق القصة تقدما ملحوظا ، وقد حاولت الاعتماد على حلم ( سريالي ) في تبرير شكلها المنفلت من حدود الزمان والمكان . ونحن لا نستطيع اعتبارها قصة سريالية كاملة على الرغم من ضبابية سطورها لانها تعتمد على تركيب منطقي يمنح النص شكلا وفحوى معينين في النهاية .

ولعل انتشار هذه الطريقة الاستبطانية في السرد بين الكتاب ، ساعدت ايضا ، الى جانب اكفهرار الجو السياسي وانسحاب الكتاب الى دواخلهم . على اتسام القصة الستينية بطابع ذاتي واضح . فاغلب شخصياتها كانت مثقفة . واسقاطات لشخصيات الكتاب انفسهم .

وهذه السمة تتبدى بوضوح تام ربما في اعمال

عبدالرحمن الربيعي بخاصة . ان الربيعي اكثر اقرانه جميعا التصاقا بذاته ، فنحن نجد ظل هذه الذات في جميع قصصه تقريبا . ان معظم شخصياته مثقفة ، مهزومة ، تبحث عن الخلاص في المرأة والمطلق . وهي تدرك تفاهتها بنفسها ، وفي ذات الوقت فهي طموحة مستعدة لسحق كل شيء من اجل الصعود ، والملاحظ ان المؤلف لا يدين مواقف ابطاله في الغالب ، بل ولا يحدد مواقفه هو كفنان ومفكر تجاهها ، ولا يمنحها الاستقلال الفني اللازم لتحيا كشخوص مستقلة عن خالقها . واذا بحثنا عن مفاتيح لفهم هذه الشخصيات نجدها مبعثرة في جميع قصصه فهي غالبا ما تفضي باعترافاتها وتصوراتها عن حالها بشكل مباشر . فبطله في ( ظلال اللحظات ) من مجموعته الاولى ( السيف والسفينة ) يقول : ( كان في نيتي ان اتعامل مع الشيطان من اجل ان اعلو وانا اعرف ان اللعبة غادرة وان الحياة لا تؤتمن ولكنني لا اريد ان اعيش ضائعا، اريد ان اتسلق صوب الطابق الاعلى واريد ان تتأملني العيون باحترام وان ينهض الجميع عند قدومي ولا انزوي في المقاهي ككلب اجرب )[١١] كما يعترف بطله في ( الصوت العقيم ) : « ولذا اصبحت احترم من لا يحبونني فهم وحدهم يدركون حقيقتي التافهة » ويتساءل : « هل اعيد على اسماعكم نفاقي الاول ؟ » وتخاطب بطلة ( موت الجفاف ) حبيبها : « فانا بعد كل هذا الخوض في مستنقعك الاسن لم امسك بشيء ثابت » . كما يعترف بطله في ( السيف والسفينة ) : « انا رجل مأخوذ .. يرهقني الشبق والطموح » . ويقول بطله في ( الاحتراق ) من مجموعته الثانية ( وجوه من رحلة التعب ) : « انا المرهق العريق ، الشهيد القديم ، الملطخ ، السيء » ص٥٨ وبطله في ( صوت امام الباب ) من مجموعته الثالثة ( المواسم الاخرى ) : « اكبر مهرج كنت في المدينة » ص٣٠ وفي ( جدار وملصقات ) من نفس المجموعة : « تعرفني حتما ذلك المكفهر الذي يمارس لعبة التهريج تحت رحمة اليافطات الكاذبة » ص٨٩ . وفي ( اثنان في مهمة خاصة ) من نفس المجموعة : « انا رجل منشطر ، موزع الى الف جزء وكل جزء يدور في قذارة خاصة » ص٩٨ وهكذا يمكن الاستدلال بعشرات الامثلة الاخرى . والملاحظ ان ابطال الربيعي غالبا ما يفتقرون الى ملامح داخلية – غير ما ذكرنا – وخارجية خاصة تميزهم او يشتركون بها مع غيرهم بحيث يصلحون معها للدراسة كنماذج قصصية يمكن ان يلقى من خلالها ضوء على مشاكل الفرد والمجتمع، فهي لا تعبر الا عن معاناة ذاتية مغلقة بحيث ان دراسة هذه النماذج تكاد لا تقود الا لدراسة نفسية واحدة حسب تعاني من السقوط الاخلاقي والسياسي . وحتى الشخصيات النسوية لا يمنحها الكاتب استقلالها . بل ولا يصورها كما هي في الحياة ، انما يمارس معها نوعا من الاسقاط النفسي عليها لارضاء غرور الرجل في ابطاله فاغلبها ذليلة ، مسحوقة ، هائمة عشقا بمن تحب . فبطلته في ( موت الجفاف ) من مجموعته الاولى تعترف « لا الليل ولا الاحلام ولا صرخاتي المهزوزة تحررني منك » رغم انها تعرف بان حبيبها ( نذل مريض ) ص ٣٧ و « فارغ كالبطل » ص ٤٢ . وفي قصته « مرفأ في الليل الطويل » تصرخ غيرها وهي تعلم برحيل المحبوب عنها : « سابكي حتما ، ولو انني لم اعرف البكاء من قبل »[١٢] كما تصرخ غيرها في ( اثنان في مهمة خاصة ) : « اياك وان تقربني فليست لي القوة على مقاومتك ، وبمجرد ان تضع يدك على كتفي سأسقط بين يديك »[١٣] وهناك العديد من هذه الامثلة .. وهكذا يأتي الكثير من قصصه محصورا في عالم الذات المغلق ، المقطوع الصلة تقريبا بجذوره الاجتماعية والسياسية والفكرية . وهذا ممكن الفهم في وقت تلقت القوى الوطنية فيه ضربة شديدة وتوالت الخيبات والسقطات السياسية ، وفقد الكثير من الكتاب الارتباط بالحركة التقدمية مما افقدهم امكانية رؤية افاق التطور اللاحق للحياة ، وهكذا اتسم ادبهم بالتشاؤم وفقدان الثقة بالتقدم الاجتماعي .

وكما انه نادرا ما يحدث لابطال الربيعي تحول في الوعي اذا ما اخذت قصصه على انفراد ، فهم يظلون في نهاياتها كما كانوا في بداياتها ، فان الملاحظ ايضا ان وعي ابطاله لا يتطور على امتداد قصصه جميعا ، فيما كتبه حتى نهاية الستينات على الاقل . فان ما يشغل الكاتب كما يبدو هو غير مسألة وعي الواقع وحركته ، انما التعبير عن تجارب صغيرة ، بصور قلمية صغيرة ، لا ترى فيها موقفا وفكرا خاصين بالكاتب . بل ان البحث عن بطل ايجابي بين ابطاله – الذين هم بلا بطولة فعلا – لا يقود الا للعثور على نموذجين او اكثر قليلا ، كعباس في ( المواسم الاخرى ) من مجموعته الموسومة بهذا العنوان ايضا والشهيد المقاتل في ( رجل على الاكتاف ) من نفس المجموعة . الا ان عباسا بطل من الماضي يتحرك في واقع تغير واصبحت له في الستينات صورة معقدة مغايرة لما كانت عليه في فترة حدث القصة بحيث انها تبدو لنا حتى في ذلك الحين ساذجة لا قيمة فنية لها . واما الشهيد في القصة الثانية ففيه من الصفات الرومانتيكية ما يجعل فعله يتساوى في النهاية بلا جدواه ( في القصة بالطبع ، فموته لا يؤثر في الناس كما نفهم من كلمات القاص غير ان ينتشروا « هائمين طافين كالاشرعة المبحرة فوق سطح المدنية الرمادي دون ان يمنحوا الزمن بحضورهم حرارة الاغاني والاناشيد » ) مع فعل الشخصية الثانية في القصة ، السلبية ، التي تحمل هي الاخرى من الصفات الرومانتيكية ما يجعل انعطافها في النهاية نحو الايجاب غير ذي شأن ، فان خاتمة القصة المفتوحة ( وامتلات

برائحة المطر والاشجار والشطان ، واخذت امشي ) التي تذكرنا بالخاتمة الشهيرة ل ( وداعا للسلاح ) لهمنغواي ، لا تصبح نقطة تحول رئيسة في جوهر الحدث ووعي الشخصية كما اراد لها المؤلف . فنحن لا نرى ماهية هذا التحول ، في الوقت الذي اراد الربيعي ان يفهمنا ربما ( من العنوان الهامشي : الميلاد ) بان بطله قد هجر ذاته اخيرا وانتمي الى معسكر الثورة وقد حفزه استشهاد صديقه على ذلك . وهكذا فأن تصعيد المزاج الرومانتيكي لدى القاص قد اخل الى حد ما بفنية القصة، اذ اسقطها في تناقض فكري بين ما اراد الكاتب ان يقوله وبين ما قاله فعلا في نهاية النص . كما ان ذلك المزاج الرومانتيكي قد جعل قصته تنزلق ايضا في منحدر خطابي حاد ، اذ يقول مثلا : « ووجهه الباسم الذي يعلو الصفحة الاولى من الصحيفة وحده الوريث الجاد لكل التطلعات المزروعة في رحم ارضنا المستلبة التي ستتمخض عن الشروق الاكبر الذي ينسف الكذب والجسور والاحلاف ويئد حتى الاخير فجيعة الاستلاب الثقيل التي تسحق الرؤوس العذراء » (١٤) ..

المثقف كما ذكرنا اصبح البطل الرئيس لمعظم اعمال القصاصين العراقيين في فترة الستينات ، ظل حتى بعيد الهزيمة عام ١٩٦٧ خال من الفعل والحركة ، برغبة منه او بقسر من الظروف المحيطة التي عطلت فيه ارادة الفعل ، وهذا ما جعله منزويا في داخله ، معزولا عما حوله . والملاحظ ان هؤلاء الابطال المثقفين لم يكونوا معطلي الحركة في المجتمع وحسب ، بل وفي حياتهم الروحية الداخلية ايضا . كما ان الكثير من هؤلاء كانوا يقدمون من غير اطارهم الاجتماعي ، بل ومن غير بناء نفسي ، فنحن نكاد نجهل عنها كل شيء تقريبا ، وهذا الامر لم يتم مصادفة في اعتقادنا ، بل سعى اليه قصاصو الستينات ربما هادفين من وراء ذلك الى تصوير ( الانسان ) بوجه عام ، وليس الانسان الذي يعيش في بلد محدود وفي وقت معلوم ، ويحمل صفات نفسية وخارجية معينة ، وهذا ما جعلهم يقدمون ابطالهم في اغلب الاحيان حتى دون ( اسم ) خشية ان يتحول انتباه القارئ كما يبدو الى صفات محدودة فيه فينتقل فهمه لها من المطلق الى المحدود . هذا ما فعله الربيعي مثلا في ( الكلب ) وغيرها من مجموعته ( السيف والسفينة ) ، وفي ( الاحتراق ) وغيرها من مجموعته ( وجوه من رحلة التعب ) ، وما فعله موسى كريدي في ( دوار وثلج في نهار قصير ) وفي ( الظل والصدى ) وغيرهما من مجموعته الاولى ( اصوات في المدينة ) ، وما فعله حسب‌الله يحيى في (الخائن) و(الورود والقتلى) وغيرهما من مجموعته ( ضمير الماء ) ، وما فعله سركون بولص في قصته ( الملجأ ) ، وما فعلته لطفية الدليمي في ( الطرقات الحزينة ) وغيرها من مجموعتها ( ممر الى احزان الرجال ) ، وغير هذه الامثلة هناك الكثير .

ان عدم تحديد الخلفية الاجتماعية للشخصية القصصية ، اضافة الى عدم تركيبها كنموذج فني ، وفقدانها لبناء نفسي يمنحها دما ولحما ، يجعلها تبدو مجرد اصوات تنقل افكار الكاتب وحسب . وهكذا فأن عدم حيازة الكثير من شخصيات القصة التينية على هذه الشروط الفنية ، فوت الفرصة لتصوير المجتمع العراقي في تلك الفترة الحرجة من تاريخه الحديث . كما ان تصوير تلك الشخصيات خارج اطر علاقاتهم الاجتماعية جعل خذلانهم وتوحدهم لا يظهران على حقيقتهما كنتاج لمجتمع ونظام ما قبل هزيمة ١٩٦٧ .

الا ان محاولات الكتاب التجريبيين الشباب للخروج من اطر القصة التقليدية بتحوير مفهوم ( الشخصية ) القصصية كانت تأتي احيانا ببدع ذات قيمة حقه . ان جمعة اللامي مثلا لم يسع لتحقيق ذلك الخروج عن طريق تغيير التركيبة cxoha العادية للقصة ، بل انه عمل على تغيير مجمل نظرته الى الاشياء ، وبضمنها مفهوم ( الشخصية القصصية ) فالليل على سبيل المثال في قصته (الليل في غرفة الانسة م) من مجموعته ( من قتل حكمة الشامي ؟ ) ليس وقفا وحسب انما هو شخصية لها استقلالها وحضورها المادي والنفسي في وعي بطلته وهذا يبدو منطقيا للقارئ ايضا . فهذه الفتاة لاتمارس طقوسها السرية الا بحضور الليل الذي يلهب مخيلتها بشتى الصور الجنسية ، فهو اكثر من وقت هنا ، واكثر من رمز للرجل الغائب . ومع حضوره المادي والنفسي يصبح في القصة شخصية من شخصياتها تفرض نفسها من داخل القصة لايجاد مكان لها في شكلها الخارجي ، فهو يدخل في حوار حقيقي مع البطلة .

**« قالت الانسة م :**

**ــ لقد هدات الان .. الا نستطيع ان نتحدث**

**سالها الليل :**

**ــ عن اي شيء ؟**

**قالت الفتاة : عن اي شيء ، المهم ان نتحدث .**
**قال الليل : قبل ساعات ، كعادتي كما تعلمين ، كنت خاضرا مع الناس ، فشاهدت الملايين يموتون بشكل غريب .. » ( ١٥ )**

ويمضي الحوار بينهما شائقا ، مقنعا القارئ بدور ( الليل ) كشخصية حقيقية في تقرير ما يحدث .

بل ان اللامي يعمد ايضا الى اختيار طائر خرافي

كشخصية فاعلة لقصته ( من مذكرات طائر ليلي ) من نفس المجموعة ، لتقديم رؤيا سوداوية شاملة عبرها لربما كانت الشخصيات التقليدية لتعجز عن تقديمها ، فها هو طائر له رأس انسان يهاجر الى مدن الجليد بعد ان لم يستطيع « قبول مضايقات الليل » ليمارس هناك لعبة « التاريخ القديم » المسلية . ان هزيمة حزيران عام ١٩٦٧ تركت ردود فعل متباينة في نفوس الكتاب اذ انبرى معظمهم — كما سنرى عند التطرق لمواضيع القصة الستينية — يستنهض الهمم بقصصه ، كما فعلت ذلك لطفية الدليمي ، وسهيلة سلمان ، وغيرهما . ولكن البعض الاخر سقط في وهدة اليأس ، ولم يبق امامه الا الانسحاب الى ملاجيء بعيدة ، ولعل هذا الاحساس كان وراء طائر اللامي الخرافي في هجرته الى مدن الجليد . وهذا الموقف لا ينسحب على جميع قصصه فقد راينا قصة ( ابراهيم العربي ) من نفس المجموعة تمتاز بروح متفائلة ، وملاحظة تأريخ كتابة هاتين القصتين — حزيران ١٩٦٧ بالنسبة للاولى ، وتموز ١٩٦٨ بالنسبة للثانية — يشير الى فاعلية الاحداث في تحديد مزاج الكاتب ، وبالتالي تحديد موقفه الفكري في قصصه . فاذا كانت هزيمة حزيران ١٩٦٧ قد تركت في قصته عن الطائر الخرافي اثرا مرا ، فان قيام ثورة تموز ١٩٦٨ في القطر تركت عنده اثرا طيبا ، كما يبدو من قصته ( ابراهيم العربي ) .

ان اسقاط الاهتمام بالتركيب النفسي والمكانة الاجتماعية للشخصيات يجعل سلوكها وحديثها فاقدين للتبريرات والدلالات ، بل انه يجعل سبيل الخواطر المتدفق من وعي الشخصية غير مفهوم لاننا لم نتعرف كما ينبغي على الشخصية المتحدثة . في ( الظل والصدى ) لموسى كريدي ،من مجموعته ( اصوات في المدينة ) يجري الحديث على لسان الضمير المخاطب ، وهو لا يختلف هنا عن الضمير الاول ، كما لا نشعر ان الشخصية القصصية قد حققت استقلالها عن ضمير الكاتب نفسه ، وهذا غالبا ما نصادفه في القصة الستينية ، لاحظ ايضا ( اهتمامات عراقية ) مثلا للامي وغيرها من مجموعته ( من قتل حكمة الشامي ؟ ) بل ان الشخصية القصصية هنا تزاح الى جانب احيانا ليتدخل المؤلف بنفسه معلنا عن صوته هنا وهناك ، كما وهنا صوت اخر هو هاجس داخلي في ذهن المؤلف مضاد لصوته يحضر ايضا ، ولكن ان كان اللامي يفعل هذا متعمدا كطريقة فنية يستعملها للتأثير على قارئه مؤكدا بهذا الفرق بين صوت الكاتب نفسه وصوت شخصياته فان قصاصين اخرين يجرون السرد بضمائر مختلفة ، وينتقلون بينها بحرية غير محدودة . دون ان نشعر ان ثمة فرقا محسوسا يطرأ على موضوع السرد او في زاوية الرؤية ، اثناء ذلك . وقد استمر هذا الحال في السبعينات ايضا بعد نضج التجربة القصصية للشباب ، ففي مجموعة قصص ( موت المغني الذي ذكرنا برائحة البنفسج ) لمحمدعبدالمجيد يستخدم الكاتب ضمير المخاطب بطريقة لاتحكمها ضرورة فنية كما نرى ، فبالامكان استبدال هذا الضمير بضمير المتكلم مثلا ، او العكس ، فلا يتغير شيء في بنيان القصة .

نصل الى القول بان الكتاب التجريبيين في الستينات صوروا الواقع في اعمالهم بطريقة ذاتية غالبا ما كان الواقع يبتعد معها عن حقائق الحياة ، فكأنهم ابدلوا مهمة الفنان في محاولة تصوير الحياة بشكل موضوعي بعرض عواطفهم وافكارهم الخاصة ، هذا مالمسناه في اعمال الحيدري ، عبد الستار ناصر ، الربيعي ، كريدي ، وغيرهم . وهذا ما يميز كما هو معروف اغلب الاتجاهات التحديدية في الادب والفن كالرمزية ، المستقبلية السوريالية ، التجريدية ، وغيرها . كما ان تلك الاعمال نجدها مجردة من النمذجة Tunu3ay2 والتعبير عن طموحات انسانية عامة . فالذاتي هنا يعبر عن ذات واحدة حسب هي ذات المؤلف في الغالب ، او هي ذات مصابة بتشويهات نفسية في كثير من الاحوال تحت ضغط الظروف والواقع فنحن نكاد لانعثر عندهم الا على القليل من الشخصيات القصصية النموذجية . فان قصاصي الستينات اسقطوا حالتهم على الانسان عموما ، واعتقدوا وهم يصورون ازماتهم الشخصية بهذه الطريقة الذاتية انما هم يعبرون عن ازمة عامة « عندما يفقد القصاص الصلة بينه وبين ماحوله يشعر انه منفي . ويتحول انطباعه — من مجرد انطباع — الى موقف من العالم . لذلك وجدنا ان القصة العربية ، هي في اغلبها قصة مثقفين لاقصة مئة مليون عربي ( ١٦ ) » . وكما سعى on1a1ymu3ay2 القصاصون التجريبيون الى تعميم شخصياتهم عن طريق تجريدها من اسمائها وبنائها النفسي وموقعها الاجتماعي ، كذلك جعلوا احداث قصصهم — ان وجدت الاحداث — تدور في اماكن غير محدودة . بل انهم قليلا ما التفتوا الى الطبيعة ، والى تفاصيل فنية اخرى كالبور تريت مثلا ، او وصف مكان الحدث ، او تحديد زمنه . فكأنهم كانوا يريدون بذلك تأكيد استقلالهم المطلق الكامل عن الواقع . لقد اعتقدوا ، حالهم حال التجريديين ، ان تفرد الانسان وصل درجة من الخصوصية بحيث لم يعد معها وجود لافكار وحقائق انسانية عامة ، فكل شيء نسبي ، هذا ما يفهم من عدم العثور على شخصيات قصصية نموذجية ناضجة عندهم وهذا ما يجعل ادب التيار التجريبي في راينا متناقضا في ذاته ، منقطعا عن الحياة ، لامهام له فيها سوى التعبير عن جانب ضيق من ازمة اجتماعية كبيرة .

ان الذاتي والموضوعي مندمج في ادب محمد خضير بشكل يمكن تسمية الاتجاه القصصي المميز لهذا الكاتب بـ (الموضوعية الذاتية) ان امكن. لقد ضم التيار التجريبي اتجاهات فنية متعددة ، سريالية ، رمزية ، عبثية ، بل وواقعية ايضا ، وغير ذلك . ولقد توزع اغلب كتاب هذه المرحلة بين هذه الاتجاهات فلم يركن احدهم في الغالب على اتجاه واحد معين ، فقد كانوا يحاولون اكتشاف ذواتهم الفنية في تجريب مختلف الاتجاهات والاشكال . غير اننا نلمس لدى محمد خضير استقرارا على اتجاه يكاد ينفرد به . العالم في منظاره ، وكما يصفه القاص نفسه : « عالم مبتكر ، عالم استثنائي ، وعلاقات جديدة غير نمطية ، ولمنح هذا الواقع اكبر قدر من العمق والخصوصية كان لابد من عزل قطاعات واقعية من التكتل البشري في امكنة معينة ذات اجواء خاصة ومعتنى بها ، يمكنها ان تخلق توازنا مع الواقع الخارجي ، الا انها ليست بديلا له ، بل كشفا وادانة ونقدا ( ١٧ ) » . ولهذا السبب نجد محمد خضير يعني عناية مفرطة بالوصف حتى ليكاد يكون المركز الرئيس في قصصه ، بل يكاد يصبح هنا الدعامة الاساسية التي تقوم عليها قصصه تعويضا عن الحدث في القصص التقليدية . وكما هو معروف فأن هذا النوع من القصص كان قد شاع في الغرب ، وفي فرنسا بالذات ، منذ فترة طويلة :

« Over the past ten years readers have had time to be come familiar with the idea that the french nouveau roman dose not « tell astory »

يتناول محمد خضير المكان واصفا اجزاءه بدقة فائقة ، محاولا تحديد موضع كل شيء نسبة الى غيره . قصة ( التابوت ) مثلا من مجموعته ( المملكة السوداء ) مكونة من قسمين ، الاول منها وصف محض لقاعة في محطة . وقصة ( القطارات الليلية ) من نفس المجموعة مؤلفة من ثلاثة اقسام ، الاول منها وصف ايضا لقطار . الا ان القاص يفعل كل هذا بالطبع لقصد فني يلجأ اليه الكاتب لاستحضار عالمه الاستثنائي ، ولتأكيد فكرة معينة ـ وهو في هذا يذهب نفس مذهب الكاتب الفرنسي الان روب غريبه الذي برز في الستينات ايضا وكان له تأثير نتلمس بعض آثاره في اعمال محمد خضير نفسها ـ فالموضوع عندهما ( الشيء ) يتمتع باستقلال ذاتي عن مشاعر الانسان ومفاهيمه . انه وجود قائم بذاته لا يخضع لاسقاطات وهمية من جانب الانسان . ولكن اذا كان ( الشيء ) في قصص غريبه يتمتع بموضوعية تامة يكفـمعها الخارج عن ان يكون ديكورا ترتسم عليه احاسيس الانسان ، لان غريبه لا يعترف بها اساسا ويراها « نوعا من الغرور البشري الذي يريد ان يخضع الوجود الكوني لمشاعره » (١٩) ولكن هذا النوع الادبي الذي تزعمه غريبه في حينها كان قد ادين حتى على ايدي المنظرين الغربيين انفسهم :

«Pobbe - Gillet's faultas awriter lies percisely in the rather naive applicalion of philosophical attitude to aliterary practice» .

ولكن ( الشيء ) في قصص محمد خضير ، ورغم استقلاله الموضوعي عن وعي الشخصيات في الغالب ـ انظر قصة الشفيع مثلا من المجموعة المذكورة اعلاه ـ يستغل في كثير من الاحيان ايضا للاشارة الى افكار معينة « ازاحت ستارة النافذة المطلة على الحوش وفتحت درفتها فارتسم النور الخارجي للنهار على ارض الغرفة بشكل متوازي اضلاع متخلخل يشير أحد رؤوسه المدببة لفرجة قدميها .. »(٢١) فالنور الخارجي هنا هو نور وحسب ، ليس بهيجا وليس مضجرا ، أي لا علاقة له بمزاج البطلة . انما يشير احد رؤوس متوازي اضلاعه الى مكان معين اراد الكاتب الاشارة اليه للايحاء بفكرة معينة ، ( فالشيء ) الان اذن يوجد نسبة لانسان ، يرى فيه انعكاسا لافكاره . وبذلك يفقد استقلاليته خلافا لرغبة المؤلف ، فينتفي بهذا الاساس الفلسفي ـ الفني في الغالب لعنصر الوصف ، وفي الحالات التي يقدم فيها القاص ( اشياءه ) على انها مستقلة عن وعي شخوصه يصبح الوصف عبئا على قصصه في كثير من الاحوال ولا مكان له في السياق العام ، وبالامكان حذف مقاطع طويلة منه دون ان يتغير شيء في القصة . وهذا يمكن ملاحظته بوضوح في قصصه ( المئذنة ) ، ( امنية القرد ) ، ( الاسماك ) وغيرها من مجموعته ( المملكة السوداء ) .

واذا كان محمد خضير يسعى في مضامين قصصه في الغالب ، وعلى طريقة غريبة ، لتأكيد ان العالم المستقل عن وعي الانسان لا ينطق بشيء غير وجوده ، فانه كقاص يسعى ايضا من ناحية الشكل لتأكيد ان شخوصه لاتنطق كذلك بغير اصواتها فهي مستقلة عنه ، وهكذا يعمد لتأكيد هذا الاستقلال الى استخدام ( عين الكاميرا ) كطريقة فنية يرصد من خلالها حيواتهم ومصائرهم ، وهذا الاسلوب شاع بين الشباب في الستينات بتأثير من همنغواي . الا ان محمد خضير استقر عليه وبرع في استخدامه ، حتى كاد الكثير من قصصه ليبدو اشبه بسيناريو جاهز للاخراج السينمائي ، وهكذا فنحن لانرى المخرج ، ولكن الممثلين يتحركون بايحاء منه ، فاستقلال الممثلين نسبي هنا ، هذا هو حال ابطال محمد خضير . ان

(عين الكاميرا) تصاحب شخوصه في(المئذنة)، (امنيةالقرد)، (نافذة على الساحة) ، (المملكة السوداء) وغيرها من مجموعته ( المملكة السوداء ) . فترصد احاديثهم ، وترحل معهم الى الماضي . الا اننا نشعر بأن هؤلاء الشخوص ليسوا غير دمى في ايدي الكاتب . انه لا يعبر عن افكاره بشكل مباشر كما فعل زملاؤه ، انما يبثها على السنة شخصياته التي تبدو من الخارج فقط وكأنها تتحرك باستقلال تام ، ولكنها من ناحية الجوهر لاتفعل الا ما يشير به خالقها ، ومن هنا فقد رأينا موضوعيته تصطبغ بهذه الذاتية المقنعة . كما ان هذه ( الكاميرا ) تبدو احيانا وكأنها تفقد توجيه ممسكها فتأخذ دون اختيار تسجيل ما لا ضرورة له لبناء القصة ، كما في ( الاسماك ) ، ( الشفيع ) ، وغيرهما من المجموعةالمذكورة، وهذا ايضا ما دفعنا للقول ان بالامكان حذف مقاطع طويلة منها دون ان يتأثر السياق العام .

يعمد القاص في بعض الاحيان الى تقطيع مشاهد قصصه ، فيجعل احداثها متوازية او متعاقبة ، مما يشكل ذلك شكلا فنيا ضروريا لايضاح مداخلات الحدث وفكرته . في ( القطارات الليلية ) من نفس المجموعةهناك حدثان متوازيان لموضوع واحد : الانتظار . احدهما يجري في الواقع ، والاخر في الذاكرة . فيكملان بعضهما بعضا . وفي ( التابوت ) هناك صورتان متعاقبتان قاعة ملأى بالتوابيت ومقهى خالية من البشر ولكنهما يتحدان في النهاية في صورة واحدة غير موحية . ان هذه الاساليب الفنية : The Superimposed Narratire mpueu 61 النظر الى حدث واحد مرارا وتكرارا من زاوية واحدة.و Fold in Technique Streams of coniousness تيارات من الوعي تجري في صفوف متوازنة .و The Flash Backs الارتجاعات الفنية وغيرها ، والتي عرفها الغرب من قبل ويستخدمها محمد خضير حسب اجتهاده تقود احيانا الى نقيض هدفه : الكشف والادانة والنقد . فنحن نرى انها في النهاية لا تكشف عن الواقع بل تعتم عليه ، وبالتالي لا تدينه ولا تنقده .

يبدو لنا ان من التناقضات التي حفل بها الواقع الادبي في الستينات ان معظم القصاصين الشباب كانوا تقدميين بافكارهم ، وهذا ما تلمسناه من تصاريحهم وافكارهم المباشرة بين سطور قصصهم الا انهم كانوا يتخلفون في كثير من الاحيان عن التعبير عنها بطريقة فنية ضمن الاشكال الجديدة التي طمحوا لابتكارها . فنحن لانعرف على وجه اليقين ما الذي يريد محمد خضير مثلا ان يقوله في معظم قصصه ، ولا نملك ازاءها الا الافتراض والتقدير وبذا تبتعد كثيرا عن اهدافها . بل اننا اذا تتبعنا مواقف هؤلاء الكتاب الفكرية من خلال نتاجاتهم نجدها في كثير من الاحيان متناقضة ، متعارضة ، فهم لم يرسوا رؤاهم على اسس ثابتة او متطورة في خط صاعد واحد . فلو ترسمنا مثلا مواقف محمد خضير في قصصه ككاتب لوجدنا انها لا تشكل موقفا اساسياواحدا متطورا تجاه الانسان والحياة . بينما ذهب الناقد غالب هلسا الى ان ثمة « موقف واحد يشمل جميع قصصه، تكشف عنه كاملا حينا ، وفي حين اخر تكشف عن احدى زوايا الموقف ، ويتلخص ذلك الموقف في المراة التيتجلس في انتظار رجل غائب لا يأتي .. واذا جاء فان الوضع — الانتظار والرغبة — لا يتغير كثيرا(٢٢) ان هذا الوضع ( الانتظار والرغبة ) وعدم تغيره ليس هو موقف الكاتب الاساسي في نظرنا بل هو حالة الوجود البشري كما يتصوره القاص ، اما موقفه ، والاصح مواقفه تجاه هذا الوضع فنجدها تختلف بين قصة واخرى وان كانت تجمعها في كثير من الاحيان حالةواحدةهي : **الوحدة**. وليس عبثا ان تكون هذه الحالة او الموضوعة هي أول مايستلفت انتباه محمد خضير وفاتحة قراءة له لـ ( طاعون ) كامو، وهو الذي نادرا جدا ما يكتب غير القصة ، فيقول عن مؤلف الطاعون : « انه يشبه في حدة وعيه بالاحداث .. وباء يزيد من وحدتنا ويأسنا الانسانيين .. ويدفعنا الى مقاومة مسبباتهما »(٢٣) .

ان بطلات قصصه في ( المئذنة ) ، ( امنية القرد )، ( نافذة على الساحة ) ، ( حكاية الموقد ) ، مثلا ، هن نساء متوحدات ولكن اسباب توحدهن تختلف ، ففي القصة الاولى ثمة اسباب اجتماعية تقف وراء توحد البطلة : « سنة كاملة حبست فيها تنتقل بين السرداب وغرف البيت ، بين جدران من الريش تحجب عنها الاصوات المبهجة والحياة الصاخبة المتلاحقة ) . بينما بطلة ( امنية القرد ) بالتوحد بسبب من الاستلاب الطبقي والخوف من المستقبل لخلوه من الضمان والامان:«وصرخ الصوت القادم من قعر السلم : — مرمر ! كفي عن الشكوى .. جسدي انا ايضا . ماذا تظنين ؟ ان قدمي متورمان ، وستفجر ماكنة الخياطة دمي يوما ما انها تنتفخان بسرعة وترعبني خيالاتي في ان اصبح مقعدة » . فحال بطلتي ( امنية القرد ) واحد الا ان احداهما تجابه مصيرها عاريا فيما ( تدفن ) الاخرى راسها كي لا تواجهه بين ركام الاشياء الصغيرة التي تحب جمعها . ونجد الفقر يكمن وراء توحد بطلة ( نافذة على الساحة ) ، والحرب وراءه في ( حكاية الموقد ) ، ( تقاسيم على وتر الربابة ) ، ( القطارات الليلية ) . فتوحد ابطال محمد خضير ليس توحدا ميتافيزيقيا ، كما يبدو حال توحد الكثيرين من ابطال قصص الستينات ، بل هو توحد مرهون بظروف اجتماعية معينة .

غير ان موقف القاص وابطاله تجاه هذه الظروف نجده يختلف بين قصة واخرى ، ولكن هذا الاختلاف لاينبع من اختلاف ظروف الابطال فيكون استجابةطبيعية

لها ، بل انه ينبع في راينا من اختلاف وتناقض في رؤيا الكاتب فهو لا يدع شخصياته في نهاية المطاف تتصرف بشكل واقعي مستقل . ولذلك نرى مواقفه متفائلة ايجابية تارة ، ومتشائمة سلبية تارة اخرى ، في(المئذنة) يقلب القاص نوازع الخير في نفس بطلته فيجد لها في ابنتها سلوانا من هموم الدنيا وتعويضا عن شعورها بالوحدة. وفي ( نافذة على الساحة ) يمنح البطلة شيئا من الامل ، فالحياة في الخاتمة تظل « شفافة رائقة في الاعالي رغم اشتداد رائحة الطين » ولكن القاص يضع بطلته في ( امنية القرد ) امام اوهام شاذة دون ان ينير لها الطريق لوعي هذه الحالة . بل ان فانتازياه لا تعرف حدودا في ( شجرة الاسماء ) من نفس المجموعة ، فهي هنا ضالته لا يحكمها خط مركزي واحد ، يقدمها كموضوعة بحد ذاتها وكبديل لرتابة الحياة اليومية المعتادة ، فهي قصة ضد المجتمع . شخصيتاها تتحدثان بمخيلة ولغة القاص نفسه ، وهذه السمة من العيوب التي كادت ان تتسم بها قصة الستينات عموما كما ذكرنا . وهكذا نجد ان هذا التناقض في مواقف القاص يشير الى عدم رسوخ موقف ايديولوجي اساسي ثابت عنده ، او ان مغامرة التجارب الشكلية تقود الى افراغ العمل الفني من هذا الموقف في حالة توفره لديه . واذا كانت شخصيات غيره من القصاصين هي في الغالب اسقاط لشخصية واحدة هي شخصية القاص نفسه كما راينا ذلك عند تناولنا للربيعي والحيدري مثلا ، فأن شخصيات محمد خضير في الغالب تتسم بالغرابة والشذوذ . ان الشخصيات الغريبة والشاذة موجودة في كل مجتمع ولعلها بالنسبة للقاص اشبه ببؤر تتجمع فيها شتى التناقضات مما يتيح له من خلالها كشف الكثير مما يخفي في اعماق المجتمع . الا ان غرابة وشذوذ شخصيات محمد خضير في اعتقادنا ليست من نتاج المجتمع العراقي الحافل بدوره بمختلف انواع هذه الشخصيات ، انما هي نتاج ذلك ( العالم المبتكر الاستثنائي ) الذي يؤمن به القاص والذي يحاول استحضاره جهده في قصصه ، فحوارات كالتي تدور بين شخصياته في ( الارجوحة ) من مجموعته المذكورة ، وكذلك ( شجرة الاسماء ) ( المملكة السوداء وغيرها . لايمكن ان تقنع احدا بأنها حوارات تجري بين عراقيين . في الصفحة الثمانين نقرا مثلا :

**اسمع امي تصيحني . ها هي تفجر فتخاطب الكلب النائم فوق عتبة الباب . انها تخبره اني بنت قبيحة .. وراسي مليء بالنمل . اخبرت الكلب باني مسكونة .. تتمنى لو اني خلقت حيوانا .. آه .. بدات تقول اشياء غريبة .. كفى .. كفى . لا احب سماعك ياامي .**

**ورفعت راسها عن الصخرة ، وقالت :**

**ـ امي تشبه سمكة الجري . اتحزر من الذي يسكن هذه الثقوب ؟**

**ـ حيوانات الماء . انها نائمة الان وتستيقظ حين يدخلها الماء . ماذا وجدت في الساحل ؟**

ونقرا في الصفحة الخامسة والخمسين بعد المئة ، عن فتاة تسأل عن ابيها الذي لم يعد من الحرب :

**ـ اين ذهب ؟ كان معي يؤرجحني .**

**ـ لقد اختفى الان . حين تفتحين عينيك يختفي .**

**ـ اين ؟**

**ـ لنبحث ياحليمة . اتسلق النخلة ؟ كلا . والا رايناه . هل غاص في الماء ؟ لا . والا اختنق اذا مابقي طويلا تحت الماء . آه . اتعرفين اين ؟ في تلك الحقيبة .. اترينها يا حليمة ؟**

**ـ اية حقيبة ؟**

**ـ تلك في الضفة الاخرى . الحقيبة المعلقة في الدراجة ..**

**ـ الحقيبة الصغيرة ؟ كيف تسع جسده ؟**

**ـ ولكنه كالدخان . تذكري يا حليمة انه كالدخان**

**ـ لم اره جيدا . كنت . في حضنه .**

هذان الحواران يدلان ايضا على طبيعة عالم محمد خضير الاستثنائي ، مما يجعل قصصه باجوائها الغريبة تبدو اقرب الى القصص المترجم منها الى قصص عراقية . غير ان ما يخلع عليها الطابع العراقي الصميم ذلك الوصف العميق الدقيق الذي يصف المؤلف فيه الديكور الخلفي لقصصه الذي قلما يحظى بالاهتمام المطلوب من قبل قصاصي الستينات ، بل انهم اسقطوه من اهتمامهم عامدين لاسباب منها انهم تصوروا انهم سيجعلون من ابطالهم بذلك ابطالا عالميين فقد كانوا يطمحون الى الكتابة عن الانسان عموما لا عن الانسان العراقي بالذات كما قلنا. ولكن محمد خضير اذا كان قد نجح في تقديم البيئة العراقية في قصصه بطريقة مؤثرة فانه لم يصب ـ في اعتقادنا ـ نفس النجاح بتقديم شخوص عراقية لها ملامحها النفسية المشروطة ببيئتها الاجتماعية ، خذ شخصياته من ( شجرة الاسماء ) ، ( الارجوحة ) ، وغيرهما .

ان شخصيات محمد خضير كما قلنا هي نتاج ( عالم استثنائي ) وهي مشدوده اليه بقوة ، ويمكن ان نلمس اثار هذا العالم في الملامح الروحية لهذه الشخصيات دائما ، فهي تتصرف وتفكر بدفع منه ، وهذا ما يجعل

اعماله تتسم بطابع واقعي الى حد ما، واذا ما كان الكاتب يشير، او يلمح للاسباب المادية التي تقف وراء حالات ومصائر ابطاله، فان اعماله تتخذ طابعا اجتماعيا ايضا ، بخاصة قصصه التي تشكل الحرب خلفية لها ( القسم الثاني من مجموعته ) ( المملكة السوداء ) ولكنها تكاد

تفقد هذا الطابع عندما يوغل الكاتب في البحث عن « العلاقات الجديدة غير النمطية » كما يفعل في (شجرة الاسماء ) مثلا .

ان اعمال محمد خضير تمتاز بقيمة فنية عالية بلا شك تتضح في هذا الربط المحكم الذي يشد شخوصه المتفردين بعلاقات جديدة غير نمطية الى عالمهم المبتكر الاستثنائي ، الا ان قيمها الفكرية تتفاوت حسب ابتعادها او اقترابها من الهدف الذي حدده القاص بنفسه لها : الكشف والادانة والنقد .

نرى ان الصراع بين التيارين التجريبي والواقعي في القصة الستينية لا يتضح بوجود فريقين من الكتاب ، كل منهما يدين بقيم جمالية وفكرية مختلفة ، وحسب . بل وبظهور ملامح هذا الصراع في اعمال الكتاب التجريبيين، والواقعيين ايضا كما سنرى . والملاحظ ايضا ان الكثيرين من كتاب الستينات التجريبيين رايناهم يجودون بقصصهم عند الانطلاق ، لا من قوقعة تجاربهم الذاتية ، بل من الواقع .

ان هذا الصراع ، او الحوار ، بين هذين التيارين، يتضح في اعمال الحيدري ايضا . ومن خلال قراءة موجهة من هذه الزاوية لاعماله نرى ان الحيدري يصيب في قصصه قدرا طيبا من النجاح الفني عندما يوجه انتباهه نحو حياة الناس الاخرين ، كما فعل في ( القطار ) ، ( حسون والاغنية ) ، من مجموعته ( رجل تكرهه المدينة ) و ( اللص ) من مجموعته ( حين يجف البحر ) وغيرها مما سنعرض . اذ تجيء قصصه انذاك مشبعة بروح واقعية ، انسانية ، عذبة ، واضحة بلغتها وهدفها. ويصيب نجاحا اقل ، اولا يصيب على الاطلاق ، عندما يصدر عن تجربة ذاتية قلقة ، فتتسم قصصه انذاك بتوتر الاسلوب، والقتامة وتأثير الفلسفة الوجودية .فكأنه بشخصيتين او بيتين ، احداهما نتاج الواقع ، والثانية نتاج الثقافة الغربية ومما يسجل للحيدري انه استخدم في جميع قصصه لغة عربية سليمة خلافا لكثير من اقرانه الذين لم يهتموا بها قدر اهتمامه . ولعل هذا الازدواج في الشخصية الادبية نلمسه عند اكثر من كاتب في هذه المرحلة .

في ( اللص ) يصور الحيدري كما يبدو تجربة حياتية فجاءت خالية من الافكار الوجودية المشبعة بها معظم قصصه ، وفيها مقابلة بين عالم الاطفال النقي وعالم الكبار ، بمنحى انساني ، ومن الناحية الشكلية تبقى القصة ضمن حدود القصة الواقعية التقليدية المتمسكة بوحدة موضوعها . كما ان ( الحذاء والنهر ) من ( حين يجف البحر ) لربما كانت من احسن القصص التي كتبت في الستينات ، فهي طافحة بمشاعر انسانية نبيلة نابعة من الشعور بلا جدوى الاحتراب في دنيا تواصل التدفق ك « النهر » دون اهتمام لما يحدث لهذا وذاك ، يبتعد الحيدري في هذه القصة عن ذاته التي ظل يدور حولها في معظم قصصه . ويصبح اسلوبه هنا سلسا متأنيا بعد ان كان عنيفا متوترا . ابو فوزي عاصر حربين وان كان قد نجا من جحيميهما فانه يفقد ولده بغرقه في النهر فابو فوزي يخرج اذن من حياته بلا ( فوز ) . وتدخل القصة من هذا الباب ميدان الادب العبثي ، وهذا ما يؤكده الراوي الذي يشعر : « باحترام كبير وحب لهذا الهيكل الغريب المرح الذي يختصر عبثية الوجود امامي »(٢٤) وهي على قتامة منحاها فانها ذات قيمة فنية ملحوظة تتجلى في دقة رسم شخصيتها الرئيسة ووحدة موضوعها وتكامل حدثها .

ان قصص الحيدري بمجموعها كانت محاولة لخرق الصمت الادبي القائم في بداية الستينات ، لمسنا فيها هنا وهناك بعضا من تأثير كتاب الخمسينات الواقعيين ، وبالاخص نزار عباس ، كما كانت خطوة جديدة من ناحية الشكل باتجاه انساني عمقه في مجموعته الثانية ( رجل تكرهه المدينة ) . ولكن خضوع الكاتب لتأثيرات متباينة، ثقافية وحياتية ، دون هضم تلك التأثيرات كما يبدو ، اذ انعكست في اعماله بشكل مباشر ، جعل قصصه تحفل باتجاهات متباينة ايضا ، تصل حد التناقض احيانا . فاذا كانت ( تمرد ) ، ( كلب اخر ) ، ( الغبي ) ، ذات الحس الانساني الواضح استمرارا لما قدمه في مجموعته الاولى ( حين يجف البحر ) من دوران حول الذات دون محاولة لاكتشاف السنن المتحكمة في تطور المجتمعات ، فان بطله في ( رجل كالاخرين ) ذات الاتجاه الواقعي يخرج من قفص الذات وتفاهات الحياة بعد ان يعلمه صديقه سعيد « معنى ان يعيش من اجل الاخرين »(٢٥) بل انه ينخرط في ميدان النضال بتصميم اشد وهو يرى صديقه يقتل ، لنفهم في النهاية ان العنف الرجعي يقابل بعنف ثوري ، وان العنف على العموم لايبطل مسيرة الثورة . الا ان هذه القصة تسقط من الناحية الفنية في فخ المباشرة والتعابير الصارخة ، كما ان القاص يخلط هنا بين وظيفة القصة القصيرة ووظيفة القصة الطويلة او الرواية، فهو يتناول رقعة زمانية ومكانية كبيرة لاتصلح لقصة قصيرة . ان القصة القصيرة اذا طمحت لانارة حياة كاملة فانها تفعل ذلك في اعتقادنا عبر لحظة قصصية فريدة ، هي بتعبير آخر اذا صح القول لحظة تحول كمي في الاحداث الى تحول نوعي فيها . ويتضح هذا التناقض الفني والفكري اكثر في قصتي ( الفخ ) و ( الحقيبة ) من ( رجل تكرهه المدينة ) فالاولى عبارة عن مطارحات فلسفية بين صديقين لما كان سائدا من افكار وجودية، مصطبغة بلون سياسي . اما الثانية فهي محاولة لكتابة قصة اجتماعية تقليدية عن ( الخيبة العاطفية ) ولكنها لا تقدم رؤية فنية او فكرية معينة ، وكل ما تفعله انها

تتابع احاسيس البطل في سعي فاشل الى حب موهوم.

كذلك فان الربيعي يجود في قصصه عندما ينطلق بفنه من الواقع . وهذا ما نلحظه في قصته ( وجه على الارصفة ) من مجموعته ( المواسم الاخرى ) ، التي يتناول فيها سيرة الشاعر المتشرد المرحوم عبدالامير الحصيري كما عرفها من التقوا به قبل وفاته عام ١٩٧٨ . تمتاز هذه القصة خلاف الكثير من قصصه التي كتبها في بداية الستينات باتجاه واقعي منذ البداية ، ولعله يمكن اعتبارها ، مع ( رجل على الاكتاف ) من نفس المجموعة نقطة تحول في ادب الربيعي نحو استكمال شروط القصة الواقعية الفنية التي تتميز بملامح جديدة عن واقعية الخمسينات والتي يسعى اليها جميع الكتاب الشباب منذ نهاية الستينات .

الا ان تجريبية هذه القصة تتضح في حداثة الشكل الذي درج الربيعي على استخدامه ، وذلك بتقطيع القصة ( ولا نقول الحدث لانه كثيرا ما تخلو قصصه منه ) الى عدة اجزاء ، وهذا التقطيع نادرا ما يخضع عند الربيعي لضرورة فنية تقتضيها طبيعة القصة ـ لا مسؤولية القاص تجاه ابطاله تنسحب على اشكاله الفنية ، وعلى اسلوبه ايضا ، كما سنرى ، في هذه المرحلة على الاقل ـ فان بامكان القارىء ان يحذف هذه الحدود ( الترقيم غالبا او عناوين داخلية ) التي يضعها المؤلف لجزء واخر دون ان يغير ذلك من شكل القصة بكثير ، فكان الربيعي كما وجه النقد له غالبا لا يمتلك النفس الطويل الذي يمكنه من التصاعد بموضوعه تدريجيا ومرة واحدة الى ذروة التألق الفني فيحمد الى تقسيم قصته الى مراحل واجزاء لا يحكمها شرط عضوي ينبع من داخل العمل الفني . ان العالم في رواية ( الصخب والعنف ) فولكنر والذي تأثر به الربيعي كما يبدو عبارة عن عوالم مختلفة لشخصيات تختلف عن بعضها اختلافا كليا ، وكل منها رؤيتها الخاصة الى الحياة ، فالمجنون لا يرى الحياة ويشعر بها كما يراها السوي ويشعر بها ، بل ان الاسوياء انفسهم يختلفون بذلك عن بعضهم . فمن الطبيعي بمذهب فولكنر اذن ان تقسم روايته الى اقسام مختلفة حسب رؤى اشخاصها . ولكننا اذا تناولنا الشكل القصصي لـ ( وجه على الارصفة ) على سبيل المثال ، من مجموعة الربيعي ( المواسم الاخرى ) ، وهو الشكل الغالب على قصص الربيعي ، فما الذي نراه ؟ القصة مقسمة الى ثلاثة اقسام ، في الاول نرى صورة خارجية ـ داخلية لشاعر متشرد ناقم على الدنيا كلها ، في الثاني استمرار وتفاصيل اخرى لا غير لهذه الصورة ، في الثالث تلخيص لسيرة الشاعر واستنتاج عدمي حول مصير الشاعر تلقيه شخصية اخرى مراقبة للحدث لا اكثر ، هي شخصية المؤلف نفسها ، اذ تتساءل : ( ولكن الى اين يتجه ؟ ) والكاتب لا يضع بطله مع هذا التساؤل في مفترق طرق لنفكر ان هنالك احتمالات عديدة لمصيره انما يصف بطله في الختام بـ « جثة مكبلة .. تظل صرخاتها نداء مشوشا في جوف المدينة لا يدين لعبة او وضعا »(٢٦) وهكذا لانخرج من هذه النهاية ( الميتة ) بمشاركة وجدانية لمعاناة الشاعر او بأدانة مستنكرة لبروده تجاه الاحداث الدائرة حوله . فالقصة تشكو من قصورين ، اولهما : ان المحتوى الفكري لها مائع ، متناقض ، فالشخصية التي ترقب الحدث تستنكر في البداية تصرفات الشاعر اللامبالية مباشرة ، ولكنها تقدم تبريرا فلسفيا ميتافيزيقيا لضياعه ( ولكن الى اين يتجه ؟ ) فالمجتمع كما تقدمه القصة يتغير فعلا ، ولكن ضياع هذا المتشرد ليس ضياعا اجتماعيا في الواقع بل هو ضياع ميتافيزيقي غير مرتبط بوضع او بحالة اجتماعية . غير ان هذا التناقض ليس هو تناقض الشخصية القصصية ـ المراقبة للحدث ـ فهي بالنسبة للمؤلف ( عين كاميرا ) حسب ، فهو تناقض المؤلف نفسه اذن الذي لم يحدد موقفه تجاه ما يكتب. وثانيهما : لا يرتبط هذا المضمون بشكل القصة ارتباطا عضويا ، فهذا الشكل ( تقطيع القصة ) لا دور له في الكشف عن مضمونه ، انما يبدو واضحا اقحامه من الخارج على الموضوع . فالتقطيع في راينا ، وكل شكل فني اخر ، يجب ان يخضع لشروط فنية صارمة تؤدي بالقارىء الى الهدف المطلوب . وفي مثلنا هذا نفترض ان هذا التقطيع كان يمكن ان يستغل هكذا مثلا : في القسم الاول تعرض صورة خارجية للشاعر المتشرد كما يراها المجتمع له في الواقع . القسم الثاني تعرض صورة داخلية للشاعر المتشرد كما يراها هو لنفسه . القسم الثالث يحدث تصادم بين هاتين الصورتين للوصول الى الحقيقة والغرض الفني فاما الانحياز الى جانب الشاعر ومعاناته وارهاصاته واما ادانة فرديته ولا مبالاته تجاه ما يحدث حوله ، وهكذا لا يبقى هذا الشكل مجرد اطار جامد يجمع داخله شتاتا متناقضا . وهذه العلاقة المنفصمة بين المضمون والشكل نجدها في اغلب قصص الربيعي : ( جدار وملصقات ) ، ( الدائرة لا باب لها ) ، ( ثلاث زهرات في ممر بري ) من مجموعته ( المواسم الاخرى )، وغيرها من اعماله الاخرى .

والملاحظ ايضا ان القصاصين التجريبيين، وغيرهم في الستينات كانوا غالبا ما ينحون في قصصهم منحى واقعيا اذ يعالجون موضوعة ( الحب ) والعلاقات بين الرجل والمراة . فهذه العاطفة ( الملموسة ) في مجتمع له ضوابطه ونواهيه ما كانت لتدعهم ربما يطلقون العنان لمخيلتهم خارج حدود المعقول . الا ان هذه الموضوعة لم تكن في الغالب موضوعة عاطفية محض ، في واقع كان يزخر بمشاكله الاجتماعية والسياسية ، ولذلك رايناها تصطبغ بالوان واقعية معبرة عن هموم عامة ، وان كان

ذلك يجري في كثير من الاحيان بلغة غنائية ، ترتفع نبرتها العاطفية عندما يكون المحبوب مرتبطـا بقضية وطنية كالقضيـة الفلسطينية . ولعل قصاصاتنا من الجنس اللطيف تميزن بذلك عن زملائهن القصاصين . ان الكثير من قصص سهيلة سلمان مشبع بانثيالات عاطفية تكاد تعوض عن الحدث تماما ، هذا ما رايناه في ( حكاية كل يوم ) ، ( المروحة لا تزال تدور ) ، ( صرخة ) من مجموعتها ( وفجاة ابدا بالصراخ ) . والملاحظ في قصصها ، بخاصة ( انتظار ) من نفس المجموعة ، انها تخلو من صراع نفسي او اجتماعي ، والحدث هنا مطروح دون القاء ضوء على ابعاده فالقاصة لا تقدم مشكلة انما تكتفي بتصوير حالة انسانية معينة . ان البطل هنا في حالة انتظار لمن يحب، ولكنه يعيش مع امراة اخرى في نفس الوقت ، وفي النهاية لا نرى استنتاجا معينا ، ولا ميلا من جانب البطل الى اي من المراتين . فقيمة القصة نجدها في المزج البارع حسب لطرق فنية مختلفة في كل واحد ، فهي تستخدم الوصف العادي تارة ، وتداعي الافكار تارة اخرى ، والحـوار ، وضمير المتكلم ..

وتلجأ القاصة لطفية الدليمي الى لغة شـعرية ، وبشيء من الرومانسية ، في معالجتها لموضوعة اخذت حيزا بينا في مجموعتها ( ممر الى احزان الرجال ) وهي الموضوعة السياسية . فتستحضر مختلف الرموز لشحن الواقع بطاقة تعبيرية ، ولكنها تنقاد احيانا وراء موسيقية اللفظ مضحية بالمعاني مما يجعلها تقترب من الشكليين .

ان التأثيرات التي تخلفت من الواقـع السياسي والثقافي في اعمال القصاصين التجريبيين جعلت موضوعات القصة الستينية تتسم بطابع وجودي متشائم في البداية حتى حصل الانعطاف الجديد في مسيرة القصة العراقية بعد الهزة التي تعرض لها المجتمـع العربي اثر هزيمة حزيران لعام ١٩٦٧ ، اذ بدات الموضوعات الذاتية تنسحب من الميدان الادبي شيئا فشيئا مفسحة المجال لموضوعة جديدة كان لها الفضل في دفع القصة العراقية خطوات واسعة الى الامام ، نقصد بذلـك موضوعة ( القضيـة الفلسطينية ) ولكن هذا لا يعني بالطبع ان كل القصص التي كتبت عن هذه الموضوعة قد حققت مستوى فنيـا عاليا ، وهذا ما سياتي ذكره فيما بعد .

ان الوضع السياسي المكفهر الذي هيمن على القطر في منتصف الستينات وشيوع الفلسفات الغربية بـين الكتاب الشباب جعل القصة الواقعية تتراجع امام طغيان القصة التجريبية ، وتشغل موضوعات مثل : الموت ، الحرية ، التوحد ، الجنس والحب ، الاغتراب ، وغيرها، تشغل حيزا كبيرا في القصة الستينية . الا ان القصص التي عالجت هذه المواضيع وحققت مستوى فنيا وفكريا طيبا هي جد قليلة في الواقع .

يحاول يوسف الحيدري في قصته ( الفوهة ) من مجموعته ( حين يجف البحر ) تقديم قصة تقليدية كما يبدو للوهلة الاولى ، فها هو رسام شاب يلتقي في معرض فني له بشيخ ، تدور بينهما احاديث فلسفية عن الموت، وتنعقد بينهما اواصر الصداقة . فيزور الشيخ الرسام في مرسمه . وتنتهي القصة بموت الشيخ ليكتشف الشاب بعد ذلك ان صديقه الشيخ انما كان رساما ايضا وقـد ترك له اخر لوحة رسم فيها ( فوهة ) مخيفة ، هي رمز الموت كما نفهم . كما تبرز فكرة الموت ايضا في قصـته ( الرعب ) من نفس المجموعة ، وغيرها . الا ان القـاص يحقق كما يبدو نجاحا فنيا افضل عندما يحصن نفسه تجاه الافكار العبثية ، وهذا ما لمسناه مثلا في ( حسون.. والاغنية ) من مجموعته ( رجل تكرهه المدينة ) فهي قصة متفائلة ذات منحى انساني واضح ، يعتمد فيها القاص مبدا تقطيع الحدث ، والربط بـين شـخصية الـراوي المراقبة للحدث ، والتي تحقق استقلالا نسبيا هنا عـن شخصية المؤلف ، وشخصية حسون الشعبية الذي يمنع من الغناء عند شريعة النهر حفظا للتقاليد ولكنه لا ينصاع لذلك فيعود الى غنائه رغم خطورة العقاب .

ان عدم ظهور روايات على ايدي الكتاب التجريبيين في الستينات ــ عدا البعض ك ( عراة في المتاهة ) لمحمد عبدالمجيد و(مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة )وغيرهما، مما لا يدخل في الحقيقة ضمن هذا النوع الادبي الطويل ــ وظهورها على ايدي الكتاب الواقعيين ، كرواية ( النخلة والجيران) لغائب طعمة فرمان و ( الظامئون ) للمطلبي. واكتفاء معظم اولئك القصاصين بالقصة القصيرة يـدل على ان هذا النوع الادبي القصير كان كافيا لاسـتيعاب حركتهم الشكلية المحدودة لان الرواية تتطلب تقديـم الانسان في علاقاته العريضة المتشابكة ، وهذا ما يجعل بطل القصة الستينية المتوحد اصغر من ان يملأ مساحة الرواية الواسعة . كما ان افكار ( الموت ) و (الحرية) و(المصير البشري) التي رايناها تنتج في الغرب روايـات كبيرة كالتي كتبها كامو وسارتر ومالرو وغيرهم في فترة الانعطافة الكبرى في تاريخ الامم الاوربية التي شهدتهـا بعد الحرب العالمية الثانية ، مصورين بها في الواقع مرحلة الانهيار الروحي التي يعاني منها الغرب في ظـل نظمه الامبريالية ، والذي جعل الرواية بالذات النوع الادبـي الاقدر على استيعاب ابعاد هذه الازمات ، رايناهـا عند قصاصي الستينات العراقيين لا تنتج غير قصص قصيرة مبتسرة ، ذلك ان هذه الافكار الطارئة التشائمة لا مكان لها في نفسية العراقي المتفائلة رغم كل شيء على مـدى العصور ، وهذه ملحمة ( كلكامش ) الرائعة تنطلق من هذه الافكار ايضا في تصويرها لهموم انسانية شاملة تصـل بها الذرى ، فنا وفكرا ، ولكنها تصل في الاخير الى نهاية

متفائلة مشرقة كسماء العراق .

وهكذا فان القاص الستيني وجد نفسه كما نعتقد في حالة من التناقض مع نفسه ، فاخفاقات الحاضر وتأثيرات الثقافة كانتا تؤججان فيه مزاجا سوداويا ، بينما كان تركيبه النفسي واثار التراث تذكيان فيه مزاجه المتفائل المشرق . ولقد انعكس هذا في صميم اعماله . ومع عدم الاستقرار هذا كان طبيعيا ان يتجه الكاتب الى القصة القصيرة لا الى الرواية ، وان تنطبع هذه القصة بعدم الاستقرار لا بثبوت الفكرة . ان الموت في ( دوار وثلج في نهار قصير ) لموسى كريدي من مجموعته (اصوات في المدينة ) ليس غير اطار يحصر شتات وصف متناثر ليوم من حياة البطل ، وبين هذا الاطار والصورة لانكاد نرى علاقة ما . البطل يرى والده في المنام ثم يعلم بموته فيما بعد ، وبين هذه البداية والنهاية وصف غاضب لحياة البطل اليومية لا علاقة له بموت الاب . اما قصة سركون بولص ( الملجأ ) التي تدور حول نفس الموضوع فهي نموذج ربما لما يكن ان تقود اليه النزعات التشاؤمية من المواقف اللاانسانية الغريبة ، فهنا شخص يحاول الانتحار ولكنه يعمد فيما بعد الى قتل انسان طيب يحاول انقاذه ، وتفقد القصة كل قيمة فنية وفكرية لها مع فقدان حدثها لتبرير منطقي معقول . ويقدم جمعة اللامي في ( من قتل حكمة الشامي ؟ ) من المجموعة التي تحمل نفس العنوان ، شخصية لا نعرف عنها اي شيء سوى حبها لونسة . ان السرد يضيع غالبا في هذه القصص في مسارب ذاتية مغلقة لا تؤدي الى شيء ، فبطل اللامي « كانت ونسة تحبه بالطريقة التي سمحت لها ان تجعله ينتحر من اجلها .. اعرفوا هذه الحقيقة . لقد مات حكمة الشامي من اجلنا .. » فلا نعرف في النهاية من هو حكمة الشامي ، ومن اجل ماذا مات او قتل ؟ وهذا الغموض يحدث غالبا بالتضحية بأصول الفن القصصي واعلاء النغمة الذاتية الفلسفية ، ومحاولة اشباع القصة برموز سياسية واجتماعية ، هذا نجده عند اللامي مثلا . ان الشعور بالموت يحاصر بطل الربيعي في قصته ( الصوت العقيم ) من مجموعته السيف السفينة ، الا ان اهم الدوافع التي تحرك بطل الربيعي على العموم هي رغبته لتجاوز حدود حياته الى وضع افضل ، ولكن الخيبة تلاحقه دائما ، فاذا كان بامكان الفرد الغاء الشرط الاجتماعي لوجوده والتغلب على شتى انواع الاحباطات والقسر المادي فأن هوة العدم تفغر له فاها ، هذا هو ملخص فكر البيعي ربما في الكثير من قصصه الستينية ، ولعله يتجلى خير تجل في ( الصوت العقيم ) التي هي واحدة من افضل قصصه . اذ يعمد الكاتب هنا الى اختيار لحظة متفردة من حياة البطل تتكشف فيها حياته كلها في وهج سريع . ويستخدم الكاتب المونولوج الداخلي وسيلة فنية للتعبير عن عالم بطلة ، الذي هو قاتل يناجي امه في اخر موقعة له مع اعدائه ، فتدور مناجاته حول محور مركزي واحد هو الاحباط الذي يلاحق الفرد في المجتمع الطبقي ، ففي فتوته لم يحظ البطل بفتاته لاعتبارات طبقية ، وفي شبابه يلاحقه الفشل ايضا ولكنه هذه المرة فشل قدري ميتافيزيقي ، فالبطل يريد تجاوز ( وضعه البشري ) الى وضع الالهة عن طريق القتل ، اي استخدام الارادة بشكل مطلق ولكنه يفشل بذلك فالقتل مصير القاتل ايضا ـ تذكرنا هذه الشخصية بتشن من رواية ( الوضع البشري ) لاندريه مالرو ـ ان مأساة شخصية الربيعي تكمن في التعارض بين رغباته وامكاناته. وقد استطاع الربيعي ان يتخلص في هذه القصة من الكثير من عيوبه الاسلوبية ، والتي تميزت بها الكثير من قصص الستينات على العموم ، ويمكن تلخيص بعضها هكذا :

١ ـ لا تخضع تشبيهاته لشرط فني يربط الجزء بالكل، التفصيل بطبيعة الموضوع المعالج . وعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر قوله في ( صوت امام الباب) من مجموعته ( المواسم الاخرى ) ان الطائرات الاسرائيلية تحط كالصقر في مطار اثينا ، ولا يقول كالبوم مثلا ليحدث التجانس المطلوب بين الصفة والموصوف . او هو يقول في ( المصعد ) من نفس المجموعة ان الاجساد ترتصف كالحزمة الضالة . والضالة هنا كما نفهم لا علاقة لها بالحزمة .

٢ ـ غالبا ما تستخدم الضمائر بضبابية تمنع رؤية المقصود فلا تخرج من السرد بشيء في كثير من الاحيان . فالربيعي يقول مثلا في ( جدار وملصقات) من مجموعته ( المواسم الاخرى ) : انهم يلغمون الشارع والجسر والساحة الكبيرة وانت لا تملك الا خطواتك وهواء رئتيك ، فما الذي تفعله امام الاله الذي سقط في حضوره زيف كل الهة الزور السابقين ؟ . فلا انت تعرف من المقصود ب : هم، ومن هو ذلك الاله وتلك الالهة ! وحتى اذا عرفت فذلك لا يتم الا لمعرفة شخصية بسيرة الكاتب ومن يقصدهم بحيث تفقد قصصه مع هذا الشرط قيمتها الموضوعية .

٣ ـ كثيرا ما ينخرط الكاتب في تعابير خطابية وعاطفية وفانتازية صارخة تبعده عن محور عمله ، فالربيعي مثلا يخلط بين جمال اللغة التي يجيدها وجمال الاسلوب الذي لا يعترف بمشروطيته ، كما راينا في ( صوت امام الباب ) مثلا .

ان المواضيع التي تناولها الكتاب التجريبيون والكتاب الذين حاولوا السير ضمن الاتجاه الواقعي هي واحدة او متقاربة فهي نتاج مجتمع واحد، الا ان معالجتها كما سنرى تختلف بين هؤلاء واولئك . فالحيدري يعالج في قصته ( خطوات مرهقة ) من مجموعته ( حين يجف البحر ) موضوعة الحرية خارج اطارها الاجتماعي ، هنا رجل يكاد يجن شوقا لحريته المفقودة التي سلبته اياها

زوجته « الغبية » فيحترق لرؤية طفله ، الحنيط الرفيع الذي يشده الى الوجود مقابل ذلك الشعور بالذوبان . ولكن هذا الملاذ الروحي لا يعوض لبطلنا شعوره بالزوال فهو في النهاية يظل يشعر بالعدم من الناحية الفنية لاتقدم هذه القصة غير انثيالات عاطفية .

اما من الناحية الفكرية فبطلها كغالبية ابطال الحيدري منفصل عن واقعه ، لا يرى فيه غير ذاته المتضخمة ، ولا يربط بين الظاهر والباطن فيه ، فكان طبيعيا ان لا يرى من الحياة غير زوال ذاته ليعمم بالتالي ذلك على الحياة اجمع .

كما ان جمعة اللامي يتناول موضوعة ( الجنس ) في قصته ( الليل في غرفة الانسة م ) من مجموعته ( من قتل حكمة الشامي ) فيصور فتاة شاذة تمارس طقوسا جنسية سرية في غرفتها ودائرة عملها . الا اننا لا نتعرف على اي جانب من شخصية الفتاة سوى جانب شذوذها ( أو طريقتها الخاصة للتعبير عن رغباتها ) فتفقد القصة بذلك دلالتها الاجتماعية ، بل والنفسية ايضا ، مادامت شخصية الفتاة غائبة باكملها غير الحرف الاول من اسمها الذي لا يعني اي شيء ، فالحديث يجري لا عن انسان معين ، سواء كان يحمل ملامح نفسية خاصة او يمثل شريحة اجتماعية عريضة ، كما انه لا يجري عن حدث معين ، سواء كان بحبكة او من غيرها . فهو لا يقدم غير صور لمخيلة شبقة تكاد تخرج عن حدود القصة كنوع ادبي له مواصفاته الخاصة .

ان تركيز جمعة اللامي ، وغيره من قصاصي الستينات التجريبيين ، جل اهتمامه على تهديم الشكل القديم للقصة ، هذا ما فعله في معظم قصصه التي يطرح فيها قضايا فنية تستثير الجدل ، جعله يهمل عنصرا من عناصر القصة ، الا وهو الجانب الاجتماعي منها ، فجاءت قصصه نتيجة لذلك مجرد مغامرات شكلية تصيب حظا من النجاح حينا وتخفق في معظم الاحوال . في (اهتمامات عراقية ) من نفس المجموعة يتناول موضوعة عالجها الكثير من كتاب الستينات ، وهي الموضوعة الدينية ، التي تأخذ بعدا سياسيا عند اللامي ، ولكنه لا يطرح في قصته هذه مشلكة اجتماعية او نفسية كما فعل الكاتب الواقعي خضير عبدالامير مثلا في ( ورقة الاحتجاج العاشرة ) أو كما فعل محمد خضير في قصة ( الشفيع). نحن نفهم من قصة اللامي هذه انه يربط بين استشهاد الامام الحسين وشخصية غيفارا ولكنه لا يصل بنا الى استنتاج معين ، ولعله لا يريد هذا ، اذ انه يطمح ربما، وعلى المدى البعيد ، ان يحفز ذهن القارىء حسب دون ان يمنحه وصية معينة .

ان اسقاط الجانب الاجتماعي من القصة التجريبية الستينية لم يكن يتم دائما بافراغ العمل القصصي من مضمونه الاجتماعي واعلاء النغم الفردي فيها ــ بحيث ان بعض القصاصين كاللامي مثلا كان يقحم اسمه نفسه أحيانا في سياق القصة اقحاما لا مبرر فنيا له ــ انما كان يتم ذلك ايضا باهمال بعض التفاصيل الفنية الضرورية للقصة كالاعتناء بالبورتريت والمكان وغيرهما بحيث لا يستطيع القارىء ان يعرف اين تدور مجريات القصة فلا يبقى لديه الا ان يخمن ويفترض ، وبذلك تفقد القصة الكثير من معطياتها . ان اقاصيص القسم الثاني من مجموعة محمد خضير ( المملكة السوداء ) مثلا تدور. في اجواء الحرب ، نعرف منها ان ثمة نساء يفتقدن رجالهن بسبب الحرب ، واذا عاد احد هؤلاء فانه يعود معطل الروح والجسد بسبب الحرب ايضا . ولكن ، هل يكفي هذا لابراز الجانب الاجتماعي لمشكلة الحرب ؟ باعتقادنا: كلا . ان القاص يعني عناية كبيرة بوصف المكان كما ذكرنا ، ولكننا نجده لا يحدد هوية الحرب في قصصه ، انها حرب مطلقة يمكن ان تجري في كل زمان ومكان فلا نستطيع ان نعرف هل هي حرب عادلة ام غير عادلة تبعا لذلك فاننا لا نستطيع تحديد موقف تجاه ما يجري في هذه القصص .

تشغل الموضوعة السياسية الحيز الرئيس في قصص لطفية الدليمي في مجموعتها ( ممر الى احزان الرجال ) وهي بمجموعها دعوة الى التصدي لهزيمة حزيران . الا ان الكاتبة لا تعني جيدا برسم الواقع حتى لا تدري اين يدور الحدث احيانا كما في قصتها (الطرقات الحزينة ) . وفي مقابل ذلك لا تعني ايضا بالتركيب النفسي لشخوصها حتى تكاد لا تعرف من هم . ان موضوعة قصتها ( احزان رجل نزف حريته ) شائقة جدا ، فها هو مخبر يقرر التخلي عن مهمته في كتابة التقارير عن سجين اطلق سراحه ، الا اننا نرى ان هذا التحول جاء نتيجة لحافز فردي ( وجودي ) اكثر منه ايمانا بقيمة اجتماعبة نبيلة . فالمخبر يتخلى عن مهمته لانه يمارس ( الاختيار الحر ) لا لأسباب اخرى أوسع واعمق .

ان دراسة مضامين واشكال القصة الستينية ستتضح في اعتقادنا اكثر عند تقصيها في الاعمال التي حاولت الاقتراب من المشاكل العامة والسير ضمن التيار الواقعي ، اذ ان خضوع القصص التجريبية للتأثيرات الثقافية الغربية الطارئة جعل مواضيعها تكاد تفقد اصالتها وارتباطها الوثيق بمشاكل المجتمع العراقي .

يتضح مما سبق ان تفاقم الهزائم السياسية واجتياح التراجم الوجودية الوسط الادبي في منتصف الستينات ساعدا على نشوء فترة تميزت باليأس ، وامتدت حتى حرب حزيران ١٩٦٧ ، توجه فيها المثقفون الى ذواتهم وضعف الارتباط بالتراث والفلكلور ، مما جعل الكثير من القصص التجريبية في الستينات لا يعبر عن واقع حياة البلد في هذه الفترة . وان عدم اهتمام

الكتاب التجريبيين سواء كان متعمدا او عفويا بالكشف عن الجانب الموضوعي في الحياة يجعل من حركتهم حركة شكلية حسب

ولكن تغير الظروف وهزة حزيران وقيام ثورة تموز ١٩٦٨ جعلت الكتاب يصحون فراحوا يعودون الىالتيار الواقعي وهذا ما سنلمس بداياته في الفصل التالي من هذا الباب . لقد طمح الكتاب في الستينات لتجديدالقصة عنطريق تبني مختلف الاتجاهات التجديدية ،كالوجودية. واذا كانت الوجودية في الغرب قد عكست خيبة امل المثقفين بعد الحرب الثانية امام الاحداث الجسام التي اجتاحت العالم ٤ فانها في بداية الستينات لاقت صدى مقبولا عند المثقفين العراقيين بعد خيبة املهموالاخفاقات السياسية التي عاشوها في هذه الفترة ، فاصبحموضوع القصاصين المفضل ، كما هو الحال في الادب الوجودي عموما ، الانسان المتوحد الذي يعيش في واقع لا يفهمه ولا يتقبله . وكان هذا الرفض للواقع في اعتقادنا هو رفضاللانظمة البرجوازيةاو الشبه برجوازيةالتيساهمت في تلك الخيبات . غير انهم لم يتوقفوا عند هذا الحد بل عمموا هذه الحالة ، كما فعل اساتذة الوجودية الكبار من قبل ، على الوجود الانساني كله ، واصبح في اعتقادهم ان العقل الانساني عاجز عن تقديم القيم الاخلاقية الصحيحة للناس أو تنظيم المجتمع كما ينبغي ، وهذا ما يفسر ربما سبب غياب الهدف التربوي من الكثير من القصص التجريبية في الستينات .

لقد خضع الكتاب التجريبيون لتجريبية جعلت اعمالهم ذات سمات واحدة ، اذ طمحوا جميعا الى الخروج عن مواصفات القصة التقليدية كما ذكرنا ، ولكن عدم توفر استقرار اجتماعي جعل الكتاب لا يستقرون على قيم ثابتة في الفكر والفن ، الا ان ما يجمع نتاج هؤلاء :

١ – خضوعهم للادب الوجودي ادى الى تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة الى الخلف وبروز المواضيع الذاتية . وهذا ما لمسناه في اعمال الحيدري ، الربيعي، كريدي ، ناصر ، وغيرهم . فكان ان ساد ادب مقلد للادب الاوربي المترجم ( كافكا ) ، والفرنسي بخاصة ( كامو ، سارتر ، وغيرهما ) الا ان حركة التجريبين وقعت في اخطاء جوهرية منها انها اسقطت من اهتمامها مشاكل المجتمع وتبنت افكارا رجعية الجوهر.

٢ – ان تراجع الاهتمام بالمشاكل العامة الى مشاكل الفرد دفع الكتاب الى تبني طرائق فنية تناسب هذا النزوع فعمدوا الى استخدام المنلوج الداخلي بكثرة، وكان الفرق بين شخصية الراوي والمؤلف غالبا مايضمحل فكان الكثير من ابطال الستينات هم اسقاطات لشخصية المؤلف نفسها ، شخصية المثقف المأزوم المتوحد . وهذا ما دفعهم الى الوقوع تحت تأثير المدرسة النفسانية بممثليها جويس فوكنر وغيرهما .

٣ – لقد واكب بحث كتاب الستينات عن اشكال جديدة لقصصهم ذيوع صيت الكاتب الفرنسي آلان روب غرييه فكان ان راينا حماسا من جانب كتاب الستينات للقصة التي لا تسرد حدثا . وقد دفع هذا المفهوم المطاط للقصة الحديثة كتاب الستينات الى اخطاء فنية كثيرة تعرضنا لبعضها في هذا الجزء من البحث . الا ان القصاص محمد خضير استطاع ان يحقق انجازات فنية بينة ولكنها تتكشف في اعتقادنا عند التحليل الفني والايديولوجي عن مغامرات شكلية كثيرا ما تنتهي الى افراغ العمل الفني من مضمونه الواقعي .

لقد استطاعت الحركة التجريبية رغم اخفاقاتها ان تضيف الى العملية الادبية المتطورة بعض العوامل التي ادت في النتيجة الى دفعها خطوات الى امام . فقد رفض معظم كتاب الستينات التعامل باللغة الدارجة متبنين اللغة العربية الفصحى ، وقد رافق ذلك ازدياد في الوعي الوطني راح يتصاعد في أواخر الستينات ليدفع الكتاب فيما بعد الى رفض مغامراتهم الشكلية والعودة تدريجيا الى المجتمع والانسان العربي . كما انهم افلحوا فعلا باخراج القصة من اطارها التقليدي القديمومنحوها اشكالا مرنة ، ووسعوا من محتواها ، وبهذا استطاعوا ان يجذبوا اليها انتباه الصحافة والقراء ، ويجعلوا منها نوعا ادبيا يحظى بالكثير من الاهتمام . كما بينا هنا ايضا بعضا من ملامح الصراع بين التيارين التجريبي والواقعي.

## هوامش :

(١) ان ذكر هذا التاريخ يهمنا في تحديد مدى تأثر الحركة الادبية بالانعطاف السياسي الكبير الذي جرى في اوائل عام ١٩٦٣ .

(٢) الحيدري . حين يجف البحر . مطبعة النعمان – النجف . ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق . ص ٢٥ .

(٤) المصدر السابق . نفس الصفحة .

(٥) ناصر ع . رجل اسمه شريف نادر . مجلة الاداب . العدد السادس ١٩٧٠ . ص ٢٤ .

(٦) المصدر السابق .

(٧) فاضل ثامر وياسين النصير – قصص عراقية معاصرة – مطبعة دار السلام . بغداد ١٩٧١ – ص ٢١٥ .

(٨) كريدي م . اصوات في المدينة . المكتبة العصرية . بيروت ص٤٨

(٩) ايدل ل . القصة السيكولوجية . منشورات المكتبة الاهلية . بيروت ١٩٥٩ . ص١٢ .

(١٠) يحيى ح . الذي يتجذر في الارض . مجلة الاداب . العدد ١٢ ديسمبر ١٩٦٨ . ص ٣٤ .

(١١) الربيعي ع . السيف والسفينة . مطبعة الجاحظ . بغـداد ١٩٦٦ . ص ٢٣ .

(١٢) الربيعي ع . وجوه من رحلة التعب . مطبعة الغربي . النجف ١٩٦٩ . ص ٣١ .

(١٣) الربيعي ع . المواسم الاخرى . مكتبة النهضة . بغداد ١٩٧٠ . ص ١٠٢ .

(١٤) المواسم الاخرى ، ص ٥٣ .

(١٥) اللامي ج . من قتل حكمة الشامي ؟ . منشورات وزارة الاعلام ١٩٧٦ ص ٢٧ .

(١٦) زفزاف م . القصة العربية : اين الواقع الجديد ؟ مجلة الاداب عدد ١-١٩٧١ .

(١٧) نقلا عن : النصير ي . القاص والواقع . بغداد . ص ٧١ .

(١٨) The time Supplement thursday ldecember 16. 1965 Hearts that beat under anew novel Facade .

(١٩) د . ابراهيم ع . مجلة الاداب . العدد الثامن . اب ١٩٧٠ . ص ٤١ .

(٢٠) Toynbee ph. Impersonally speaking. The Observev. 23. 1. 196 .

(٢١) خضير م . المملكة السوداء . وزارة الاعلام العراقية ١٩٧٢ . بغداد . ص ١١ .

(٢٢) هلسا غ . دراسة في قصص محمد خضير . مجلة الاقلام . العدد العاشر . تموز ١٩٧٧ . ص ٢٨ .

(٢٣) خضير م . قراءة في رواية الطاعون . ملحق مجلـة الاذاعـة والتلفزيون ( المرفا ) العدد ٤٣ ٣ كانون اول ١٩٧٧ . البصرة . ص ٥ .

(٢٤) الحيدري ي . حين يجف البحر . مطبعة النعمان . النجف . ( عام النشر لم يذكر ) ص ١١٧ .

(٢٥) الحيدري ي . رجل تكرهه المدينة . منشورات دار الكلمة . ١٩٦٩ . ص ١٢ .

(٢٦) الربيعي ع . المواسم الاخرى . مكتبة النهضة بغداد . ١٩٧٠ . ص ٦٢ .



# قصائد من آنا اخماتوفا

هنالك قصيدتان كتبهما شاعران روسيان عظيمان في وقت واحد تقريبا وموضوعهما بشكل اساسي ، واحد ، ولكنهما مختلفان الى حد انهما تستحقان المقارنة . ولهذا ، فسوف اورد نصهما الكامل .

اولهما قصيدة كتبها إيفان بونين في ابريل عام ١٩٢٢ . فهو قد هاجر من روسيا في ٢٦ كانون ثاني ١٩٢٠ ولهذا فهو يكتب هذه القصيدة بعد مضي سنتين منذ ان رأى روسيا لاخر مرة من فوق ظهر مركب مغادر، وشاهد ملامحها وهي تتلاشى في المدى . وكم يبدو انه عانى خلال هاتين السنتين ليكتب هذه القصيدة ـ التي يبدو انه انتهى منها في جلسة واحدة وهو فيقبضة الحنين الى الوطن المشحونة بصقيع التشرد والاستلاب :

## تقديم

**لكل عصفور عشه ، ولكل وحش وجاره .**
**أي احساس موجع شعر به قلبي الفتي صباح مغادرتي بيت ابي ، وقد توقفت على السلم وقلت « وداعا ! » للبيت الذي ولدت فيه !**
**لكل وحش وجاره ، ولكل عصفور عشه .**
**ما اعلى ما كانت دقات قلبي من الحزن وانا احمل حقيبة معلقة على كتفي ، اصبحت الآن بالية ، وارسم علامة الصليب .**
**ودخلت ذلك البيت الغريب الفارغ الذي استاجرته .**

اما القصيدة الثانية فقد كتبتها **آنا اخماتوفا** في عام ١٩١٧ ، سنة الثورة ، والتي شهدت الانقسام بين المثقفين الروس . وجاءت لحظة الخيار الذي لا مفر منه : ان تكون مع الثورة أو ضدها ، ان يكون لك وطن ام لا يكون . لقد قال الشاعر الروسي **الكسندر بلوك** كلمته : « **من اجل الوطن !** » وفي كانون الثاني ١٩١٨ كتب قصيدته المشهورة « الاثنا عشر » ، وفيها ، وكأنما يبارك الثورة ، كان يسوع المسيح ذاته يقود كتيبة من الحرس الاحمر وقد جاء « يسير بوداعة غير متعجل حيث ندف الثلج اللؤلؤي يتساقط باهتياج . » ولكن اخماتوفا حددت موقفها ، حتى قبل بلوك :

**سمعت صوتا ينادي ، يهدهدني .**
**توسل الي : « تعالي هنا ! »**
**« غادري أرض روسيا الخاطئة**

**الى الابد ! تعالي الى بلاد الاجانب !**
**« سوف اجعل يديك المضرجتين بالدم حلوتين**
**ولسوف اطهر قلبك من العار ،**
**من آلام الأهانات والهزيمة**
**ساشيع فيك الطمأنينة بمنحك اسما جديدا ! »**
**بكفي الاثنين ضغطت على اذني**
**وبعقل صاف ومتماسك ،**
**حتى لا ادع هذه البذاءة**
**تدنس روحي المتألمة •**

بأي جلال وبأية ايماءة تكود تكون ملكية ازاحت بعيدا ذلك « الصوت » البذيء الذي توسل اليها ان تغادر بلادها • قالت « لا » وهذه « اللا » تساوي قول بلوك « نعم » للثورة • بقولها « لا » كانت اخماتوفا تصدر قرار الحرمان على البيض الذين هاجروا من روسيا وتعلن عن قرارها الصارم أنها بجانب بلادها حتى نهاية عمرها المديد الذي ما زال ، آنذاك ، يمتد أمامها •

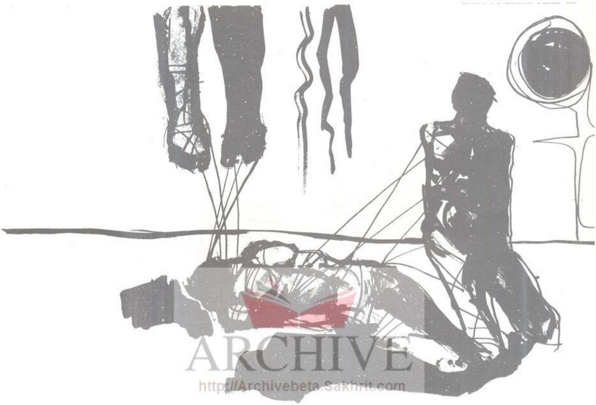
بين حين وآخر تنشأ مصادفات غريبة في تاريخ الادب : ففي الوقت الذي كان فيه بونين يحسد العصفور والوحش كتبت اخماتوفا قصيدة أخرى في عام ١٩٢٢ في نفس موضوع قصيدتها « الصوت » • لم يكن ذلك ردا على بونين ، فلم تكن قد اطلعت على قصيدته التي نشرت بعد كتابتها بفترة طويلة ، بل انهما لم يتعارفا قط • ورغم هذا فقد بدا وكأن اخماتوفا ترد على بونين • أم كان ذلك ردا على كل الروس المهاجرين ؟ الاغلب انها ترد على المهاجرين الروس • اقرأ قصيدتها « لا أحد من الذين هاجروا من وطنهم » والتي سنوردها في مختارات شعرها ، وقارنها بقصيدة بونين ، وسوف تتوصل الى اكتشاف مدهش • كان بونين ذا كبرياء مفرطة ، بل ذا غرور • ولكن أية شكوى ذليلة ، كادت تكون نحيبا ، نتبين في تلك السطور التي كتبها بأصدق الاخلاص ، وأي كبرياء جليلة نحس في أبيات اخماتوفا التي تتسم بالاخلاص ذاته ! هذا هو ما يجسده الوطن ، ومعنى فقده في حياة ومصائر شعراء روس حقيقيين •

لقد تعمدت ان ابدأ هذه الدراسة المختصرة عن حياة اخماتوفا ـ والتي جاءت الذكرى التسعين لعيد ميلادها في حزيران الماضي ـ بتلك الابيات لان صورة اخماتوفا في أذهان الكثير من القراء في الخارج وفي ذهن بعض القراء السوفييت مرتبطة بقصائد الحب وحدها وفوق كل شيء • وبالاضافة الى هذا فان هنالك محاولات ، لا يمكن وصفها بالبراءة ، قد أدت الى نتائج ضارة بالنسبة لاخماتوفا ، لجعلها تبدو شاعرة العواطف الذاتية ، بعيدة عن تيار الحياة العامة ، وانها تركز على ذاتها فقط وعلى تجاربها الشخصية • وبنفس الاسلوب نشهد جهودا مثابرة ، خاصة في الخارج ، تهدف الى حرمان اخماتوفا من ذلك الشيء الذي كان جزءا عضويا من شخصيتها ومن شعرها : وهو رابطة الدم واللحم التي تربطها بمصائر وطنها • تلك المحاولات هدفت الى حرمانها من حسها الوطني ، فما دامت لم تهاجر الى الخارج ارادوا ان يجعلوها « مهاجرة في الداخل » ، لم تكن اخماتوفا هذا ، ولا ذاك •

**« انني اعرف من خلال تجربتي الخاصة ان القناعات لا تحتوي الحياة بكليتها ـ فهنالك متطلبات القلب ، وفي حياة القلب يجد كل منا الحزن والفرح الحقيقيين • اعرف هذا من تجربتي ، واعرفه خيرا من الآخرين • ان اليقينيات تسيطر على العقل عندما يكون القلب خاليا من الفرح والحزن • بل انني أستطيع القول ان مشكلاتي الخاصة ، بالنسبة لي ، لها أهمية أكبر من كل مشكلات العالم • فليس بسبب مشكلات العالم ينتحر الناس او يتحولون الى سكيرين • اعرف هذا من تجربتي ، واعرف ان لشعر القلب نفس الحقوق التي لشعر الفكر ، والاول اقرب الى نفسي من الثاني • ولهذا السبب تجتذبني المسرحيات غير المذهبية اكثر من مسرحياتك المذهبية ••• اذ تجعلني أبكي بالفعل ، وهذا ما لا تقدر عليه أية مسرحية مذهبية • »**

دفاع عن شعر القلب ـ أو قصائد الحب ـ مكتوب بلغة جليلة • انها كلمات الكاتب الروسي والديموقراطي الثوري نيكولاي تشيرنيشفسكي • وقد كانت موجهة الى ديموقراطي ثوري آخر وهو الشاعر الروسي العظيم نيكراسوف ، في رسالة مكتوبة في الخامس من تشرين الثاني عام ١٨٥٦ • على هذا النحو كان الكتاب الروس الكلاسيكيون ، روادنا ، يقيمون أشعار الحب • من الممكن ، بالطبع ، ان تكتب أشعار حب رديئة لا تصلح الا للالبومات الخاصة ، ولا تثير الا اهتمام كاتبها والمكتوبة اليه ، ولنسمها ما شئنا ، فالقول عنها انها ذاتية ليس اسوأ ما يمكن ان يقال عنها •

لم تكن أشعار آنا اخماتوفا من هذا النوع بأية حال • كما ان المسألة الاساسية هي كون اخماتوفا امرأة كتبت قصائد حب بعد ان كتبها عباقرة مثل بوشكين وليرمنتوف ونيكراسوف وغيرهم • بالطبع انها المرة الاولى التي تعبر فيها امرأة عن مشاعر القلب وليس رجلا • وليس هذا بالشيء اليسير ، ولكن هذا ليس ميزة آنا اخماتوفا الرئيسية • ان المسألة الاساسية انها بقوة الحس ونقاء الانفعال في قصائدها الغنائية استطاعت ان تكون مساوية لهم ، وممتلكة نفس القدر من العبقرية • وهذا يحدث للمرة الاولى في الشعر الروسي الذي عرف ، بالطبع ، شاعرات قبل اخماتوفا • اما اخماتوفا ذاتها فانها لم تتخلف عن أي من هؤلاء الشعراء العظام • فشعرها يحتوي على كل الجوانب الدقيقة لحياة القلب ابتداء من ارهاصات الحب الى الانفعالات الجامحة ، الى





الحزن الذي يولده الفقد الذي يغطيه رماد الذكرى بالتدريج . نجد كذلك لمحات نادرة من السعادة بجوار اليأس ، وخيبة تؤدي الى أمل جديد ، ومعاناة مؤلمة ، لا عزاء فيها ، تحمل بذور الفرح . ولا نستطيع العثور على سطر واحد يحمل أدنى أثر للسوقية التي كثيرا ما نقرأها في أشعار الحب . ان اخماتوفا انسانة ذات احساس قوي وصادق ، وهي حتى عندما تعيش تجربة حب لا يبادلها فيه الطرف الآخر فانها لا تستسلم للشكوى المذلة ، وحين يهجرها حبيبها تظل محتفظة بكبريائها ، تماما مثل كونها ، في حبها ، لا تستسلم للمشاعر الجنسية المبتذلة ، واننا نشعر بالاسف لاننا لا نستطيع ان نقدم هنا الا القليل من ثروة شعرها الغنائي . اننا نعتقد ان شعرها سوف يعيش طويلا .

ان هذه الاخلاقية الرفيعة وهذا التركيز النادر لحياة روح قلقة ، مشبوبة العاطفة التي تنعكس في اشعار حب اخماتوفا يستحيل وجودهما في امرأة تعيش لذاتها فقط ، وتحيا في عزلة تجاربها الذاتية . ولكن اخماتوفا تظهر في شعرها انها ذات مدى اوسع من ذلك بكثير . كانت تعيش اللحظة والعصر ولهذا كان شعرها سجلا غنائيا لعهد يمتد منذ بداية هذا القرن حتى ستيناته ، عهد احتشد باحداث ذات أهمية تاريخية ــ فقرننا شهد من امثال هذه الاحداث أكثر مما شهد ، أي قرن آخر . وقد انعكس الكثير من هذه الاحداث ، على نحو متفرد ، وبشكل مأساوي أحيانا ، في شعر اخماتوفا .

هنالك جمهور كبير يعتقد ان الموضوعات الوطنية لم تظهر في شعر اخماتوفا بحس قوي ومتكامل الا خلال الحرب العالمية الثانية . ولكن خطأ هذا الاعتقاد يبدو واضحا حتى من المقارنة بين قصيدتها وقصيدة بونين اللتين بدأنا بهما هذا المقال . ان ديوان شعرها الاول وحده يكفي لان نطلق عليها صفة الشاعرة التي تهتم بقضايا شعبها ، في قصائد مثل : المساء (١٩١٢) ، تسابيح (١٩١٤) القطيع الابيض (١٩١٢) .

**في وحدتي ، كما تعلم ، أعاني**
**وانادي الموت في صلاتي**
**ولكنني عاجزة عن ان أطرد من ذهني**
**ريف تفير الشاحب**

اننا نلمس في هذه القصيدة ، التي سنوردها بالكامل ، طابع « النائح العظيم على حظ هذا الشعب » ونعني به نيكراسوف . ان مزاج وروح هذه القصيدة ينتسبان الى نيكراسوف ، ولكن الاسلوب هو اسلوب اخماتوفا . وهذه القصيدة ليست وحيدة . دعونا نقرأ « ضراعتها » للوطن في قصيدة « صلاة » ، أو لأبياتها عن بداية الحرب العالمية الاولى .

**ثم تلطخت الطريق الساكنة بالالوان ،**
**وكما الفضة ، ارتفعت صرخة ...**
**اخفيت وجهي وصليت الى الله**
**ان يميتني قبل ان تبدأ الحرب .**

الا نشعر ونحن نقرأ هذه الابيات التي تعتصر القلب باننا امام الفلاحات وهن يشيعن أزواجهن واخوانهن الذاهبين الى الحرب ؟ ورغم قلة امثال هذه القصائد في ديوانها الاول ، لكنها تملك حدا من الروعة تجعلها متميزة بين كل الشعر الوطني الذي قيل .

وليس هدفي هنا اضفاء مثالية أو تجميلا مبالغا فيه على حياة اخماتوفا ، او ان ابسط قصة حياتها . فقد عاشت حياة ابعد ما تكون عن الراحة والبساطة . الا انه لم يحدث قط انها عزلت مصيرها عن مصير وطنها . قالت بعد مضي عشرين عام من الثورة : « **عصر متجهم غير مجرى حياتي ، كأنني نهر غير مجراه .** » ويعني هذا ، فيما يعني ، انها أصبحت حتى نهاية حياتها تقف امام التأريخ وجها لوجه . وقد ظلت عيناها تحدقان فيه حتى النهاية .

ان أرق اشعار اخماتوفا تتميز في الوقت ذاته بشجاعة نادرة ، تبدو أحيانا شجاعة وكبرياء غير انثويين . كتبت **الشاعرة اولغابيرغولتس** عنها في خريف عام ١٩٤١ :

« اتذكرها قرب قصر شيرمتييف السابق . وجهها مليء بالغضب ، وقد وضعت قناع الغاز على كتفها . كان ذلك خلال عملها كعضوة عادية في قوات الدفاع المدني ، المضادة للطيران . كانت تخيط أكياس الرمل التي كانت تحيط بملاجيء الغارات في حديقة ذلك القصر ، تحت شجرة القيقب التي ذكرتها في ( قصيدة بلا بطل ) ... »

وفي احرج فترات كفاح لينغراد كانت قصيدة اخماتوفا « شجاعه » تطبع على البوسترات وعلى جدران البيوت . ولقد رفضت لفترة طويلة حتى عندما كانت مريضة وقد اهزلها سوء التغذية ان تغادر « المدينة الصوانية ، مدينة المجد وسوء الحظ » ، كما وصفتها . ولم تخرج من المدينة الى لينغراد الا تحت الحاح اصدقائها الشديد . ولكن شعب لينغراد ظل دائما في أفكارها . لكم فرحت عندما انفك الحصار عن لينغراد !

وبعد الحرب لم تمض حياتها سهلة . ولكنها عاشت دوما مرفوعة الرأس . كتب كورني تشكوفسكي :

« خلال نصف قرن من صداقتنا لا اذكر انني ولو لمرة واحدة رأيتها تتوسل ، أو لمحت بسمة منكسرة على وجهها . كانت حتى وهي تقف في طابور زيت البارافين ، أو تركب الدرجة الثانيه في احد الباصات أو في ترام طشقند كان الجميع ، دون ان يعرفوا من تكون ، يحسون بكبريائها الهادئة ، ويطالعونها باحترام خاص ، هذا رغم انها كانت صريحة وودودة في معاملتها مع الجميع ، تعاملهم على قدم المساواة . »

في عام ١٩٦٤ ، في مؤتمر جمعية الكتاب الاوربيين الذي انعقد في صقليا نالت آنا اخماتوفا جائزة اتنا ـ تاورمينا الادبية ، وفي اجتماع انعقد على شرفها القت اشعارها باللغة الروسية وتليت ترجمة لها قام بها عدد من الشعراء الاجانب. ولقدلاحظ الجميعرقتها النبيلةوالطريقة الخالية من الافتعال التي تلقت بها التحايا والاجلال من أناس قدموا من بلدان متعددة . لقد بدت لاحد الحضور قوية الى حد انها ، في ساعة غضبها ، تستطيع ان تثني حذوة حصان .

وبعد هذا بفترة قصيرة منحتها جامعة اوكسفورد درجة الدكتوراه الفخرية في الادب . كانت آنذاك في الخامسة والسبعين من عمرها ، وقد عانت ثلاث ازمات قلبية ، وأصبح قلبها معطوبا لا ينفع معه علاج . ولهذا فان الحديث عن قدرتها على ثني حذوة حصان كان ، مع كل أسف ، لا ينصرف الى قوتها الجسدية بل الى قوتها الاخلاقية الفائقة والى طاقتها الشعرية . وكوريثة ومعجبة ببوشكين الذي ظلت تدرسه حتى آخر يوم في حياتها ، والذي كتبت عنه مجموعة رائعة من المقالات صدرت في عدد من المجلدات ، وكامتداد لتقاليد الشعر الروسي ، الذي اتصف دائما بتلك السمات المجيدة مثل الاحساس العميق ، والفكر الجاد ، بساطة التعبير والنبل والصراحة فان آنا اخماتوفا قد عاشت مسيرة أدبية طويلة وصعبة غير انها رائعة أيضا . ان موهبتها التي لا تضارع وكدها الروحي جعلاها تقف في الطليعة من بين مؤلفي الشعر الغنائي الروسي .

في عام ١٩٦٥ ، وقبل وفاتها بقليل ـ في ٥ آذار ١٩٦٦ ـ نشرت اخماتوفا آخر مجموعاتها الشعرية ، بعنوان « مرور الزمن السريع » . ان شعرها الرائع سيعيش زمنا طويلا لا نستطيع تحديده . ولكن مانستطيع تحديده بيقين انه طالما كان الناس بحاجة الى الشعر فلسوف تظل آنا اخماتوفا حية .

ترجمة : غالب هلسا

# قصائد من : آنا أخماتوفا

ترجمة : محمد عفيفي مطر

١ ـ

خانقة وثقيلة تهب الريح ،
ذراعاي قد كوتهما الشمس ،
عاليا تمتد السماوات الوسيعة
كما لو أنها كأس زرقاء مقلوبة ·

تفوح الروائح المعتقة
مجدولة في شعري المرخى
حول شجرة التنوب تلك خط يمتد :
لقد صنع النمل هنالك طريقا ·

يتوامض المستنقع بفتور
الحياة تبدو جديدة وتضيء لي ··
في أرجوحة حلمي الملونة
فمن ذا الذي سأراه في نومي ؟

١٩١٠

٢ ـ

باب موارب ،
أزهار الزيزفون تعطر الهواء
الذي يتخطر وينسل باهمال
على المكتب ·

دائرة من ضوء المصباح ·· وغمغمات المساء
تقترب وتبتعد
فلماذا تختار أن تتركني الآن ؟
لست أدري ··

غدا سوف يطلع النهار
بهيجا بسماواته المتلألئة
والحياة فرحة عميقة بلا أسى
أنت يا قلبي : فلتكن رزينا !

أنت في غاية الضنى ،
تخفق متهالكا
وقد نبئت بأن أرواحنا
تمتلك حياة لا تفنى ·

١٩١١

٣ ـ

في العزلة ، وكما تعرف ، أذوي
وأجعل من صلاتي تمنيا للموت ·
فما عدت أستطيع أن أزيح عن نفسي
بؤس الريف في ضاحية « تفير »[١]

بئر قديمة ذات بكرة منزلقة
تحت لهاث سحابة من البرد ،
صرير بوابة في الحقول حيث ينمو القمح ،
ارغفة الريف ، وعذابات القلب المكتومة

في تلك السهول الشاحبة حيث الريح الملبدة
تغيم وتغشي ألوان المخلوقات بالعتمة
منزلة لعناتها على رأس الناعمات
والمتعفنات من نسوة المدينة ·

٤ ـ

لقد جئت لأرى الشاعر
في تمام الظهيرة يوم أحد
كل شيء صامت في غرفة وحيه
والجليد من وراء النوافذ ·

والشمس قرص قرمزي اللون ،
فوق خليط من جبال الدخان الرمادية الزرقة
وآه ·· كم هي صافية تلك النظرة
التي يرقبني بها مضيفي ولا يحولها عني !

ان له عينين
سوف يتذكرهما كل من رآهما
أما أنا ، أنا التي أحذرهما كل الحذر ،
فان من الافضل لي أن لا أنظر اليهما أبدا

ولكنني سوف أتذكر حديثنا
في تلك الظهيرة المفعمة بالدخان ، يوم أحد ،
في البيت المرتفع ذي اللون الرمادي العميق
بالقرب من قناطر نهر النيفا[٢] ·



٥ ـ صــلاة

ربما تسحقني أعوام شرسة من المرض المميت ،
تطرحني فاقدة الانفاس ، تحرمني النوم طول الليل ،
تنتزع مني طفلي ، تبعد عني أصدقائي ،
وتفقدني قدرتي السرية العجيبة على الغناء ٠
ولكنني بعد هذه الايام المتطاولة من الخراب
أرفع هذه الصلاة الحارة :
هذه السحابة السوداء التي تداهم روسيا الآن
فلتنقشع ولتكن هالة من الضوء المنتشر ٠
بتروجراد ـ ١٩١٥

٦ ـ

ها انت تراني الآن لم أعد أبتسم ،
ريح جليدية تتآكل شفتي
أمل واحد يخدعني الآن أقل
ولكنني أملك أغنية واحدة أكثر
وسأقدم هذه الاغنية أيضا مستسلمة
لسخريات الآخرين ولعناتهم :
ان ألم الصمت يجعل الحب ينشر
أساها الشخصي في قصائد عامة

١٩١٥

٧ ـ N.V.N.

لالفة الصداقة حد مقدس
ليس للحنان و العاطفة أن يتجاوزاه
أما الحب ، فانه يعقد الشفتين بصمت الرهبة
ليذيب القلب ويمزقه مزقا بطريقة لا تغلب ٠

ها هي الصداقة عاجزة تماما كما هي سنة
السعادة المتطايرة والغيرة المتأججة ،
وكالحرية حين يندفع القلب الجسور متوجها
بعيدا عن المرافىء الكئيبة للنهم الحسي ٠

مجانين اولئك الذين يطمحونا لى ملامسة هذا الحد
ومكروبون كربا عظيما اولئك الذين يصلونه
والذلك فانت تعرف الآن لماذا هي ملك يدك
فلا تشعر بدقة قلبي المتسارعة ٠

١٩١٥

٨ ـ

متوهجة خيوط الالوان التي ترسمها شمس الغروب
وجو نيسان مفعم بالنسائم العذبة
لقد جئت متأخرا سنوات عديدة
مسرورة أنا ، ومجيئك يسعدني ٠

اجلس هنا ، لصيقاً بي ، وانظر
فان التماعة عينيك المرحتين تبددان القتامة كلها
ها هنا الدفتر العتيق الأزرق
حيث خططت أشعاري كالطفلة ٠

غفرانا لكل ما تكاثف من ظلمات حياتي
فمن ضبابها كانت شمس صغيرة تشرق ٠
غفرانا ، واصفح عني ، فمن أجلك
قد أحببت كثيرين آخرين ٠

١٩١٥

## ٩ – في ذكرى ١٩ تموز ١٩١٤

لقد بلغنا مائة من الاعوام عدا ، ومع ذلك فقد حدث
ما حدث في ساعة واحدة : الايام المعدودة
للصيف كانت تمضي أقصر فأقصر
والحقول حديثة الحرث تلمع تحت الالوان المتدرجة ٠

لحظتها كانت الطريق الهادئة مبقعة بالالوان
وكما ترن الفضة ، دوت صرخة ٠٠
خبأت وجهي وصليت للرب أن يمن علي
بان أموت قبل أن تبدأ الحرب ٠

من الذاكرة ، مثلما هو عبء الحاضر الضاغط
شعرت أن الاغنيات والعواطف جميعا قد اختفت
فقد رأت مشيئة الرب أن تسجيل الانباء المروعة
عند السماع
سيكون سجلا مميتا ٠

سلبنيفو ١٩١٦

## ١٠–

لقد قطعت ما بيني وبينك بطريقة ما
وأطفأت النيران المندلعة من نلك الحسرة القاسية ٠
أنت يا خصمي الأبدي ! لسوف تتعلم الآن
كيف تحب بكل قلبك ٠

انني الآن حرة ، والحياة ليست ثقيلة
سوف تواسيني ربة الشعر اذا جن الليل
وسوف تأتي بجلال الهامها
لتسد مسمعي عن العالم وتبهجني ٠

لست في حاجة للصلاة من جانبك
ولست أترقب منك نظرة وداع
فالرياح البكر تستطيع أن تبريء القلب المصدوع
وأوراق الخريف الذهبية تبهج النفس ٠

سوف يكون نعمة أن أفارقك
وسلوانا وصفاء مباركا ٠
ولكن هل ستحمل امراة أخرى
الصليب الذي جعلتني ، أيها العزيز ، أحمله ؟

١٩٢١

## ١١–

ليس لأحد من أولئك الذين تركوا وطنهم
للأعداء كي يمزقوه مزقا ،
لن أهب قصائدي لهم ،
فان نفاقهم لن يستطيع أن يحرك قلبي ٠
شفقتي بلا حدود على المنفي ( المهاجر )
فهو كمن تلقى الطعنة أو كطريح العلة ٠
رحيلك أو ضربك في البلاد لا بهجة فيه ،
مرير هو طعم الخبز الغريب ٠

ولكن ها هنا ، في النار والدخان ، ونحن نعرف
أن ما أنجزه الشباب لابد أن يتحطم ،
فاننا لم نحاول أن نتفادى واحدة
من كل الضربات التي وجهت لنا ٠

اننا على يقين من أن يوم الحساب
سوف يعدل بالقسط عن كل ساعة
ولكن شعبا لم يكن أكثر ذرفا للدموع
ولا أعظم كبرياء ، ولا أشد بساطة ، منا نحن ٠٠

بتروجراد ١٩٢٢

## ١٢–

كان هذا الخريف فريدا ، قبة السماء الزرقاء
بدت عالية ، لا سحب فيها ، وقد التمعت القبة
المضيئة
وتعجب الناس : اننا في عز أيلول
فأين ولى المناخ الرطب المقرور ؟
الماء يفيض في القنوات أخضر كالزمرد ،
الزهر يتدرج بين الشوك ، وما يزال الجو
أشد [illegible] الاصائل الحامية كانت خانقة – لقد
تذكرنا
ألوانها المتدرجة الشيطانية ، ولن ننساها ٠
لقد طلعت الشمس حينئذ كأنها انقلاب في حياة
المدينة ٠
لقد امتلأت له حبا كهذا الخريف الربيعي
وظننت أننا سوف نرى نديف الثلج في أي لحظة ٠٠
فقد كنت حينئذ تتهادى نحو بابي ٠

١٩٢٢

## ١٣– ربة الشعر

كما أترقب مجيئها اذا جن الليل
تتنزل على شعاع ، فان الحياة تبدو لي هكذا ٠
رخيصة هي الامجاد والشباب والحرية ، حينما
تقترب الزائرة العذبة من سريري بأرغولها ٠
انظروا ٠٠ ها هي تأتي وترفع الحجاب
تنظر الي بلطفها الآسر
أقول لها : « هل أمليت الجحيم
على دانتي ؟ » عندئذ تجيب « نعم »

١٩٢٤

### ١٤ـ زوجة القدر

أسرع الملاك وقد تبعه الرجل الصادق
والارض الصخرية القاسية تتوهج ·
ولكن زوجته سمعت هاتفا يعلو من أعماقها يدعوها:
ليس الوقت متأخرا بعد ، فقد تستطيعن القاء نظرة

على موطنك العزيز المستظل ببروجه الحمراء ـ سدوم ،
وعلى الساحة التي غنيت فيها وباب منسجك ،
النوافذ الواسعة الخالية ، خلال مالك من عرائش ،
وحيث حملت الاطفال الى زوجك الحبيب ·

فالتفتت ، فتخطف عينيها ألم الموت
وصارتا عمياوين ، غير قادرتين على النظر الى شيء
فقد تحول جسدها الى ملح ، لا حراك به ،
وأقدامها الخفية الرشيقة انغرست عميقا في الارض·

فهل من أحد يرثي لهذه المرأة ويأسى لها ؟
انها بلا قيمة ، شيء تافه لا يفتقد ·
ولكن قلبي أنا لن ينساها أبدا ،
تلك المرأة التي ماتت من أجل نظـرة واحـدة الى الوراء ··

١٩٢٤

### ١٥ـ

نحن نعرف أن مصيرنا هو الراجح في الميزان
وأننا صانعو التاريخ ·
فقد آذنت ساعة الجرأة أخيرا
ولن تخذلنا الشجاعة أبدا ·
اننا لا نخـاف الموت أينمـا دمدمت الرصاصـات المتوحشة

ولا نبكي البيوت المتهدمة
لاننا سوف نحفظك يا لغتنا الروسية
يا لغة روسيا المجيدة !
سوف ننقل ميراث نطقك الحر الصافي
الى أجيال جديدة ، وستبقين مطلقة من كل قيد
الى الابد ·

شباط ١٩٤٢

### ١٦ـ من الطائرة

لفراسخ بلا عدد وأميال
وكيلومترات لا تحصى
تمتد السهول المتاخمة للبحر
مكسوة بالعشب المتموج
وألفاف من شجر الأرز الداكن الخضرة ·
لقد بدا المنظر لي كما لو أنها المرة الاولى
التي كنت أرى فيها وطني ·
لقد أحسست أن كل ما أراه انما هو لي
صميم قلبي ووجودي ·

سوف أقيم تذكارا من الحجر الابيض لليوم
الذي بدأت الغناء فيه من أجل النصر
وعبرت الشمس دربي
تبشر بساعة النصر المجنح

هناك هفهفة لعشف الربيع تحت
أقدامي في أرضية الهبوط ·
البيت ثانية ! أحقا هو ، انني لأعجب
كم هو جديد وكم هو أليف
كل شيء من حولي ، وأي ألم عذب يملأ
قلبي ، وكم أشعر بدوار النشوة
لهدير المدافع المرعدة في الاحتفال بعيد أيار
وهتاف النصر الذي يرج موسكو ·

أيار ١٩٤٤

### ١٧ـ سونيتة بجانب البحر

كل شيء بعد أن أمضي ، سيبقى
حتى هذه البيوت المتهاوية
ونسمة الربيع المنعشة هذه التي تعبر
البحر كي تجلب المطر المخصب ·

ان صوت الابدية القاسي
الذي لا ينكره أحد ينادي
وأشعة القمر الفضية الداكنة تضيء
فوق شجرة الكرز البيضاء كالثلج المندوف

وعلى مرمى البصر في الغيضة الخضراء المعتمة
ما يبدو على شكل طريق سهلة تقود
الى مكان ما أعرف أنه بعيد

انه هناك أشد استضاءة حيث الاشجار غضة
وكل شيء يذكرني بتلك الطريق الواسعة
التي تحف بالبحيرة في « تزار زكوي سيلو »·

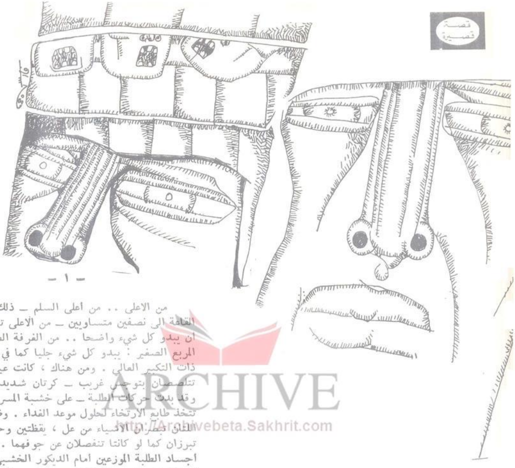
كوماروفو ١٩٥٨

---

١ ـ تفير Tver هي مدينة كالينين الحالية في روسيـا السوفيتية على نهر الفولجا ·

٢ ـ Neva نهر ينبع من بحيرة «لادوغا» الى خليج فنلندا عند لينجراد ·

قصة قصيرة



# الاغنية الماكرة في فم الديك

■ سعيد جبار فرحان

- ١ -

من الاعلى .. من أعلى السلم ــ ذلك الذي يقسم القاعة الى نصفين متساويين ــ من الاعلى تماما .. يمكن ان يبدو كل شيء واضحا .. من الفرفة الصغيرة بالثقب المربع الصغير : يبدو كل شيء جليا كما في العدسات ذات التكبير العالي . ومن هناك ، كانت عينا الشاب تتلصصان بتوجس غريب ــ كرتان شديدتا البياض ــ وقد بدت حركات الطلبة ــ على خشبة المسرح الجامعي ــ تتخذ طابع الارتخاء لحلول موعد الغداء . وظهرت العينان اللتان تبصران الاشياء من عل ، يقظتين وحادتين .. تبرزان كما لو كانتا تنفصلان عن جوفهما . وتحيطان اجساد الطلبة الموزعين أمام الديكور الخشبي الصغير .. ثم تلتمان عند حركة أقدامهم وايديهم المتنافرة ــ حين يحلون محل بعضهم ــ . ووهب الشاب نفسه لحظات ليتمكن من فهم وضعية الديكور .. ذلك ان جزءه الايسر قد مال كثيرا الى الامام لانه لم يرتبط جيدا ببقية الاجزاء الملتحمة بسقف المسرح وقال الشاب لنفسه .

ــ لن يبقى فترة طويلة .

وبان وجهه كثيرا حين وضع حنكه بين كفيه على قاعدة الثقب ، اسود قاتما ، مليئا ــ عند حدود لحيته ــ بالحبب ، وانفه قصير ، بينما بدت شفتاه (لانهما بارزتان) وكانهما قد ركبتا بصعوبة بالغة على وجهه . وضغط على زر بجانبه اضاء الجانب الايسر حين اشار له الاستاذ . ولكن الاستاذ ظل رافعا يده يشير اليه .

وقال الشاب :

ــ ربما اراد اضاءة الجانب الايمن !

وحين ناداه الاستاذ باسمه فهم مقصده ، فاقفل باب الغرفة وبدا يهبط السلم الطويل الذي ينحدر للاسفل .

— ٢ —

واستقروا ثانية في العمق .. عمق خشبة المسرح ، بينما استقر الشاب في الاعلى ـ أعلى القاعة ـ وعيناه مثقلتان بدوار مبهم وغريب .. لقد ظل طوال فترة تناول الغداء جالسا في زاوية المطعم ـ قريبا الى فتيات المسرح الجامعي الثلاث ـ وقد نسي ملعقته واخذ يحدق في طبقه حين استدارت صغرى الفتيات فأصبحت قبالته .. وأصبح بامكانه رؤية وجهها بوضوح تام .. واستقر اخيرا في غرفته وبدأ يرقبهم بهدوء .. واخذ الطلبة يتلون أدوارهم وقد ارتدوا ملابس هي غير ملابسهم الاعتيادية وبدت الفتاة الصغيرة بثياب شعبية عراقية يرتديها عادة سكان الجنوب .. فوطة سوداء ودشداشة سوداء وعباءة اشد سوادا .

دلك الشاب شفتيه الغليظتين وقال :

ـ اظن انها تشبه أمي !

ثم ابتسم قليلا

ـ الا شيء قليل !!!

وفهم اشارة الاستاذ فأضاء المصباح الذي يطل على وجهها .. وبدت وجنتاها ناصعتين واخذت تتحول بمهارة فائقة ثم صاحت .. اي عذاب هو هذا .. سأظل هكذا في الطريق امد يدي .. وقد اسود وجهي .. وضاعت ملامحي .. أليس من الافضل أيها الرب ياحامي الجميع ـ ان اجن او اموت .. ماذا ابقيت في ؟ !! ..

وصاحت بصوت باك متهدج

ـ ماذا ابقيت في ؟ !

تمام! كما جاء ذلك في النص المسرحي « الرديء » واشارات الاستاذ « وهي لاتخلو من الحماقة » وابتسم بشفتيه الغليظتين بينما انفجرت ارنبتا انفه ولمعت عيناه

ـ الا شيء قليل !!

— ٣ —

هدا الشاب قليلا .. وبدا الجو يعتدل ويتخذ طابع البرودة .. بينما الشمس أشرقت بعذوبة وسقطت صغيرة حمراء بين ثنايات زهرات عباد الشمس المزدهرات .. وعادت زهرات عباد الشمس تلقيها ـ بعد أن غيرت وجهتها ـ الى اوراقها الخضراء المخشوشنة .. وانعكست على سيراميك واجهات المدخل الجامعي بيضاء من فضة، وقد بدا ذلك واضحا له من خلل النوافذ الطولية المغطاة بالستائر المعدنية والتي شقت طريقها في جداري القاعة الكبيرين، واحس بانحدار اشعة الشمس في عينيه وحدق بصفاء .. وتحرك بقامته المديدة واحنى راسه قليلا ، واخذ بين اصابعه خصلات من شعره الاسود الكثيف الذي يشبه اسلاكا شديدة النعومة متشابكة وقال :

ـ ان هذا النهار هو نهار جميل !

ولمح اشارة الاستاذ ففتح مسجله الصوت وابتدا الشريط بدور ويلين بين ثقوب مكبرات الصوت وعاد الطلبة الى التجمهر والقاء ادوارهم بملابس المسرحية

بينما غابت هي تماما .. بانتظار المشهد الوحيد الذي ستظهر فيه .. وحدق في اصابعه الممتلئة . كان ينظر الى حكاية الاطفال التي اعارها له صديقه ، ويقبلها متابعا الرسوم الملونة التي تحويها ، وحين طلعت الفتاة عند باب القاعة ، كانت يداه امامه وهو يحدق في غلاف الحكاية ، بينما بدأ وقد توغل عميقا في أصابعه .

— ٤ —

في مشرب الشاي كان هناك الكثير من الطلبة .. واحس بالوقوف بعيدا .. هدوءا أو راحة .. ثم ضم شفتيه بعنف حتى بدتا شفتين طبيعيتين ولكنه ما لبث أن اطلقهما فاستعادتا وضعهما المتضخم القريب الى البني .. واقترب كثيرا من رقعة النادي الجامعي وجلس على كرسي قرب عمود السمنت وقال :

ـ انها على أية حال تشبه رقعة شطرنج

رقعة الشطرنج الصغيرة !

ومن بعيد بدت له مثل نجمة ساقطة .. كانت فانلتها الوردية تبتديء عند نهاية رقبتها وتنتهي فوق بنطالها العميق الزرقة .. وحرك الملعقة في الكوب وقال لنفسه :

ـ انه حار !

وتحرك فوق كرسيه وبدأ يأخذ بيد سيل الشاي الذي اندلق على الطاولة .. ثم مضى به بأصابعه السوداء الخشنة بدائرة صغيرة وجذب بيده شيئا قليلا آخر من الشاي وحركه حركات سريعة حتى أصبح وجها لفتاة ، وما لبث ان سوى عنقها وتناول الملعقة الصغيرة وقال ونفسه :

ـ الملعقة الصغيرة نفسها حارة أيضا .

واخذ يرسم عينيها وخصلات شعرها المنزلقة الى الخلف ببقايا الشاي العالق بالملعقة الصغيرة واخذ قدح الشاي بيده وتناول رشفة منه واعاده الى مكانه وعاد الى لعبته المفضلة « بأن يداعب شعره الى الخلف .. حتى يصبح بروزات مستقيمة تظل على وضعها دون أن يدري » وابتسم .

ومن بعيد ايضا أشار له احد اصدقائه فرفع يده دون أن يفتح فمه .. وفي اللحظة نفسها التفت الى مكانها .. كانت عيناها لصق عينيه تماما .. متجاورتين كالهين من الحجر ورآهما « عينين واسعتين مليئتين بالدهشة مثل ثياب بيضاء لامعة في الظلمة .. وحدق في ساعة النادي ثم ما لبث ان قال وقد اخذ يداعب خصيلات شعره التي استقامت طويلة :

ـ الاغلب انه وضع مدة طويلة جدا فوق النار والا فلماذا هو حار هكذا ؟ ! . .

ثم التفت الى هناك بعينين غائرتين فأبصرها وقد قامت وهي ترفل ببنطالها العميق الزرقة .. وقد تخطت الرقعة .. رقعة النادي الجامعي .. واجال بصره في مجموع الطلبة المتزاحمين على كشك الطعام ، والطابق الثاني حيث يرسم الطلبة او يختلون ببعضهم . وقريبا الى زجاج الحائط حيث يجلس الطلبة الذين يميلون الى الهدوء أو بعض المحبين الجدد :

ـ رقعة شطرنج

وفكر الشاب .. ان الطلبة هم الجنود الصغار المنزوين وبعضهم افيال .. وبعضهم احصنة او وزراء او قلاع منيعة ، بينما وقف هو مشدوها فارجا شفتيه وجذب شعره برفق .

ـ وأنا أمير !

ـ ٥ ـ

وسقطت عيناه على الكتاب .. « فحين قال الغراب للديك

ـ يمكنني أن اجد لقمة في مصب النهر مثلما أجدها في منبعه » .

كان الشاب قد اخذ بضعة خصلات من شعره بعيدا عن رأسه .. « كان الديك يتأوه وحدث نفسه :

ـ هذا حرام ايها الغراب .. الا ترى انك اسود .

وطار عصفور صغير من ناحية النهر وتوقف في أعلى الشجرة ثم صاح بصوت عال :

ـ الا توجد لقمة عندك ايها الديك ؟

فأجاب الديك :

ـ كلا ياصاح .. لقد اتت على أكلي الغربان

وغمز بطرف عينه ونادى باتجاه الغراب :

ـ اذن .. اجعلني أطير مثلك .. وسأمنحك لقمة كبيرة .

وراح الديك يغني « كاكي .. كاكي .. القمر اخذ ريشة والشمس ريشتين .. يا جنتي »

.. وقامت من حوله ضجة .. فرفع عينيه .. كان الجميع يلوحون له وبدا الاستاذ صامتا

ـ الموسيقى .. الموسيقى

وقال الشاب لنفسه « لقد سهوت ! » .

ـ ٦ ـ

بدت واثقة تماما .. ببساطة وقفت قبالته . كان يطبق محفظة كتبه المثلمة الجوانب وكانت هي تحمل العباءة ، وقد ظهر شعرها مبعثرا .. وعيناها أكثر اتساعا

ـ هنا تكون الملابس في أمان

سأحتفظ بها في غرفتك حتى غد .

قال الشاب

« ـ أجل ! »

ودون ان تنظر ناحيته .. من دون أن ترد عليه ، بدأت تهبط الى الاسفل ..

وابتعد عن غرفته ، ووقف على السلم الطويل ، كانت عيناه تلمعان .. ويداه متصلبتان ، بينما كان أنفه القصير الذي يتخذ سمة العرض يتحرك .. وتهتز شفتاه الفليظتان ، وقد ضرب على صدره برفق .... لا يفصل المشهد عن اللحظة شيء .. ، لقد كانت هناك قاعة المسرح الجامعي بسلميها الطويلين .. وبنوافذها المستطيلة العالية .. الديكور غير الثابت الذي ابتناه الطلبة الجامعيون .. والكراسي الفارغة ـ من اسفل القاعة حتى اعلاها ، وقد كساها السكون .. وانعكست اشعة الشمس صفراء من الزيت على الجانب الايمن من القاعة .. في الحين الذي كانت فيه الفتاة تهبط السلم الطويل باتجاه باب القاعة .. والشاب يقف قابضا بيد على يد .. وهمس برفق « لقد هبطت الان .. وانا وحدي في القاعة » .

وقال

« ـ تفضل ! »

فأجاب

« ـ اشكرك كثيرا » .. وضرب على كتفه .

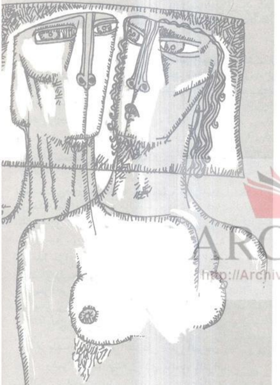
ـ ٧ ـ

تحت ستار هادىء من الظلام تشوبه اشباح فتية في الغرفة ذات السقف العالي ، مدد الشاب ساقيه على السرير واستطالا حتى عبرا حافة السرير ، وبدت اصابع أقدامه السوداء المعوجة كرؤوس حيوانات صغيرة غير مألوفة . وانتبه الى بقية الظل العميق الذي يغمر البناء .. ذلك الذي يعلو اقدامه بكثير .

وكان بقية صوت عمال المطابع في المطبعة التي احتلت الطابق الارضي في النزل المجاور قد هدأ وحلت محله اصوات مجهولة .. واصوات نقيق ضفادع في النهير الصغير من السيان ، بينما كان صوت السيارات التي تمر في الشارع تطرق اذنيه بهدوء وكأنها آتية من مكان ما في الذاكرة او الحلم .

وظل بضع لحظات يعبث بشعره حتى استطالت جميع خصيلات شعره سيوفا صغيرة او اسلاك غسيل شديدة النعومة .. واخذ يطوي شفتيه لابتسامة رقيقة خرجت من روحه ، بينما كان منخراه يعلوان وينخفضان .. « ان المساء مع ذلك هو شيء بهيج » . فهو يستلقي الآن والطلبة الثلاثة الذين يقاسمونه الغرفة قد سافروا الى الجنوب وقد بعث هو بيدهم رسالة الى امه يذكرها بخجل وحياء بأن نقوده قد نفدت وسيصبح ... « شيء بهيج سيما اذا كان مساءا هادئا » .. ولم يكن

هناك من احد يمكن ان يسمع صوته الذي علا قليلا باغنية صغيرة .. فأسماعيل وهو السكير العتيق الذي يسكن الغرفة العلوية المنفردة ، قد نام الان ، ولن يتمكن من مغازلة ابنة الجارة العجوز ام سلام .. التي نامت هي الاخرى ، .. وام مهدي نامت ايضا .. مع زوجها واطفالها الصغار واقفلوا باب الحوش الكبير .. ومايزال مهدي في الخارج .. في احدى البارات الليلية .



... وها هو يتذكر شيئا مثل حلم .. يمر .. مثل شريط نور على زجاج النافذة العتيقة .. فها هو منزلهم القصبي الصغير .. وامه تحنو بيديها على الطفل الصغير وابوه نائم .. واخوه العاطل ينعم مع زوجته وقد وضعا ستارا من القماش العتيق بينهم وبين الاسرة .. والنهر يجري بينما سكنت الغدران والترع . وبقية اصوات القبرات والطيور الهاربة تدوي . والاسماك تجري في النهر .. بينما المشاحيف ساكنة والشباك في وسطها .. ولكن الشيء الذي حيره وآسره في الوقت ذاته ، هو كيف امكن وانطبقت صورة الممثلة في غلاف المجلة الاسبوعية الملصقة على النافذة العتيقة على صورتها ، فاصبحتا شيئا واحدا .. ولم يجد لذلك تفسيرا .

« ــ صعب ! »

لقد كانت اسنانها متشابهة وابتسامتهما واحدة سوى بعض الطول الذي يميز الممثلة على غلاف المجلة .. وكان كلما اراد ان يغمض عينيه وجدها بين جفنه وكرة عينه .. وكلما مد يده ليجذب البطانية ذات اللون الحائل ، كانت يد اخرى تمتد معها .. وتلفه بالغطاء ...

ــ « صعب .. صعب » .



## ــ ٨ ــ

بضمة قطرات تذوب على حافة الكاس ويداه مشدودتان الى نهاية المائدة الصغيرة ، شفرات الحلاقة القديمة على حافة المنضدة وابريق صغير من الفخار ، وبضعة بوسترات كبيرة لمناسبات كثيرة ، وصور لفتيات على الجدران وبقايا التآكل الذي أصاب ملاط الجدار يسيل ويقترب منه وبقية اصوات تتلاشى بعيدا .. بينما الحوادث وهتافات المتظاهرين واصوات انتخابات وفيضانات وسقوط نيازك .. والمركبات الفضائية والمستويات العالية لقرارات الدول تدوي حارة وباردة على الصحف التي تغطي جدران الغرفة والتي غطت جزءا كبيرا من التآكل ــ الذي اصاب الجدار ــ « ان الحياة مع ذلك شيء بهيج .. ولكن لماذا يلاحقني كل هذا الفوران العجيب .. ويجعلني ادور .. يقفز ويطفر فوق اصابعي ويعبث برؤوس حارة بقلبي » .. وطرق باصبعه على ابريق الفخار فأصدر الابريق صوتا خفيا ظل يتردد مدة طويلة ، « وحار الغراب بعض الشيء ، فعشه قد تآكل

وطارت معظم اجزائه وهو قد دار النهر طويلا ولم يكن هناك من شيء .. بضع أسماك صغيرة تمد مناقيرها ثم تهبط للقاع وبقية اعشاب نهرية طافية .. ولكنه فكر قليلا وهو يستند الى غصن شجرة توت : ان الديك — وانا لا اعرف كيف يفكر — هو ابله الى حد رقيب من منقاري .. صحيح ان له جناحين .. ولكن الامر ليس بهذه السهولة .. واخذت مجموعة من السناجب تطل برؤوسها العجيبة .. واخذ اكبرهم يقول وشاربه يلتوي :

« — ايها الغراب .. لماذا لا تجعل الديك يطير ؟ ! »

وخبا راسه وهو يقهقه .

وقال :

— كيف حالك ؟

فقال وهو يمدد رجليه تحت البطانية :

— اظن انني بصحة جيدة :

— ٩ —

ها هي امسية العرض الاولى . ان الجو بارد . وقد اكتست اجساد الطلبة بحلل ثقيلة بينما كان عقرب ساعة الجامعة ذو الذيل الطويل يشير الى بداية المساء « انه مساء بهيج على اية حال » ذلك لان البرودة لم تكن عالية .. كما ان هناك الكثير من الطلبة ينتظرون العرض وقد علت ضحكاتهم متجمهرين امام باب المسرح الجامعي ، اما طلبة الدراسات المسائية فهم الان في صفوفهم يتلقون المحاضرات ، بينما ظل الشاب هناك .. في الاعلى ، من ذلك الاعلى ، ينظر بعينين بيضاويتين .. ان الجو بارد وقد دلى الغراب خيطا من الجوت علق به الديك حتى اصبح لصقه على الشجرة .

— الا تمنحني لقمة ؟

— عندما اطير !

وبدأ الديك ينفض عرفه ، واندفع بعيدا عن الشجرة بينما أخذ الطلبة يملأون المقاعد الفارغة حتى حين انطفات الانوار ، وبدأ خيط ضئيل من الضوء ينير خشبة المسرح .. بعد ان انفرجت ستائرها .

— ١٠ —

وبدأ الشاب يتقدم ومنخراه ينتفضان بقسوة ، كانت الفتاة الصغيرة واقفة ، تضحك بين جمع من الطلبة وبقية آثار من مكياج المسرحية على خديها .. وكان القمر « وهو أب صغير لي » يطل من النافذة الطويلة لقاعة الاستراحة الضاجة بأصوات الطلبة الذين خرجوا قبل قليل من القاعة ، ولكنه كان يتقدم بمشيته المتثاقلة .. وحين حرك شفتيه قبالتها كان شاب طويل قد وضع يديه على كتفها فالتفتت اليه بمرح .

« — كنت رائعة » .

— ١١ —

وحين اخذ يفرج عما بين شفتيه التفتت اليه باستغراب في تلك اللحظة التي التفتت فيها الفتيات ناحيته ؛ وبدأ الشاب الطويل يسحب يده عن كتفي الفتاة .

قالت الفتاة :

« ماذا ؟ »

كان الماء قد حوصر تماما بين يديه السوداوين نافضا ما بين العروق دما .. بينما احس بالشمس صغيرة وحمراء تدخلّ راسه وتعلو به شيئا فشيئا حتى الغرفة الصغيرة في أعلى القاعة .

— ١٢ —

من الاعلى .. من أعلى السلم — ذلك الذي يقسم القاعة الى نصفين متساويين .. من الاعلى تماما يمكن أن يبدو كلّ شيء ، واضحا .. من الغرفة الصغيرة بالثقب المربع الصغير — يبدو كلّ شيء جليا كما في العدسات ذات التكبير العالي .. ومن هناك — من الاعلى القاسي — كانت عينا الشاب تلصقان في الظلمة .. ويلقى القمر عليهما شيئا من ضوئه فيحيلهما الى قطرات من ماء صامتة . وظهرت العينان — اللتان تبصران الاشياء من عل — يقظتين حادتين .. ووهب الشاب لنفسه ( وهو يقلب كراسة الاطفال التي أعارها صديق له ) لحظات ليتمكن من فهم وضعية الديكور .. حتى في تلك اللحظة التي سقط فيها الديك مرتطما بالارض وسط ضحك الجميع وهو يترنم باغنية « كوكو .. كوكو .. الشمس أخذت ريشة .. والقمر ريشتين .. يا جنتي » . كان الشاب قد وهب لنفسه لحظات .. ليتمكن من فهم وضعية الديكور — قابضا بيديه السوداوين على حافة الثقب — ذلك ان جزءه الايسر مائلٌ كثيرا الى الامام لانه لم يرتبط جيدا ببقية الاجزاء الاخرى . وقال الشاب لنفسه — بينما كان القمر يبللّ بيدين ناصعتين وجهه المذور :

— اظن انه لن يبقى فترة طويلة ! .

١٩٧٧

شعر

# الترجل عن صهوة الحلم

■ يونس ناصر عبود

يصطفيك النداء الخفي ،

وانت تسافر في الوجع المشرئب ،

فتى ،

يرتدي حلة من عذاب التشرد ،

يترك قمصانه للكلاب ،

تشم عذاباته ،

صيرتك الليالي فتاها ،

فصيرتها للتأمل نافذة ،

مرة :

تنتهي نجمة في السموات ،

أو :

ترتمي في الشواطيء

منكسرا ،

موجة ،

اوحصاة …

هكذا علمتك التباريح ،

تنأى ،

وترتد ،

علمتها كيف تنمو الخطى

واحة ،

وما خنتها …

● ❊ ●

كلهن مررن بحزنك ،

بادلتك الهم ،

والومضة الغائبه .

ايها المستباح بضحك الجميع ،

تريثت عند المواجع ،

قلت : سلاما ،

فمت كثيرا ،

وها انت تبدأ ثانية .

من بهذا الطريق يمر سواك ؟

توهمت ؟ شئت ؟

وما زلت تلهث ،

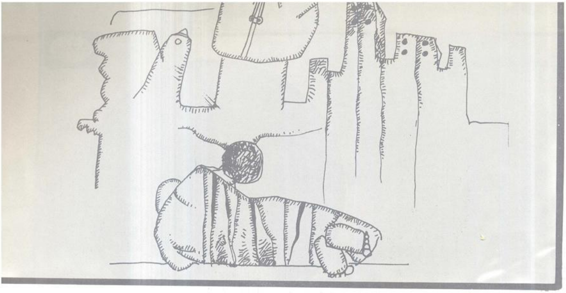
بين مضارب اهلك ،

هن عشقنك عند المساء .

وحين افقت وحيدا ،

ترجلت عن صهوة الحلم .

ابقيت قلبك ارجوحة .



للتأله ،

هن تبارين فيك ،

وحتى انطفاء العيون ،

وما قلت : أف ،

فمن يقنع القلب ،

ان العذاب قديم ،

وانك اذ تمتطي ،

رغبة للتمرد ،

لا بد ان تدفع القلب مهرا ،

لعتق الحروف ،

وان تلمس النبض ،

عند اغتراب الاحبه !!؟

● ❋ ●

يبدأ الحزن موسمه الآن ،

تبدأ انت ،

وان العصافير لما تزل ،

تستفيق على وجع الغصن ،

منشدة لحنها الازلي .

والبلاد التي خاصمتنا ،

تسائلني عنك ،

بادلتها العشق بعدك ،

خاصمتها ،

وانتهينا معا ،

راية ،

تستبيها القوافل ،

حين تغادر موطنها .

« اي حلم يدور بعينيك ،

اي فتى انت »

افرد جناحيك ابعد ،

ان الحبيبات يحفظن سورة بعدك ،

تعرف اوجاعهن ،

تلوب ،

تباغت ،

لكن نبضك مازال ،

يشعل

كل .

مواجعنا ...

● ❋ ●



# روجيه عساف وفرقة مسرح الحكواتي

## مسرحنا الجديد يعتمد على العمل الجماعي والعلاقة مع الجمهور وكسر الاسهام المسرحي

■ حوار سعيد طه



لم يعد هناك مجال للخلط بين المسرح التجاري والمسرح الهادف ، ولم يعد بامكان التجار التلاعب بالجمهور واقناعه بانهم يعرضون له مسرحية فعالة وذات مغزى مؤثر ... فعقب الحرب في لبنان ، تساقطت جميع الاقنعة المزيفة التي تدعي الثقافة والفن ، وبات الجمهور المسرحي اكثر نضوجا وادراكا للوقائع فرفض الاسلوب الكلاسيكي في المسرح واندفع يبحث عن مسرح فعال وناجح يؤثر فيه ويتاثر به .

لهذا فان نظرة سريعة الى العطاء المسرحي في لبنان بعد الحرب تظهر بانه قد تقلص الى حد كبير . وغابت معظم الوجوه المسرحية المعروفة ...

وفي المقابل اعاد العديد منهم حساباته وايقن بان سر النجاح لا بد وان يتمثل في معرفة كيفية التعامل مع الجمهور ... ومن هؤلاء ياتي روجيه عساف وفرقة « مسرح الحكواتي » ليطرح امامنا اسلوبا جديدا لم يعهده المسرح العربي من قبل . لذلك كان لنا هذا الحوار مع السيد روجيه عساف اثناء لقاءنا معه في بيروت :

● **ان المسرح اللبناني بجميع اتجاهاته وعروضه ، او لنقل بمعظمها ، يدخل تحت خانة المسرح السياسي، حيث يستمد من الاوضاع الراهنةوانتقادات العامة للحكم ، مادة لمسرحياته .. فالى اي مدى توافقنا الراي بذلك ؟؟.**

ـ قبل كل شيء ، ماهو المقصود بالمسرح اللبناني، ماعرفه لبنان حتى الان من نشاط مسرحي ، لا يمكن بتاتا ان نسميه مسرح لبناني ... بل هو مجرد عروض مسرحية وحركة انتاج مسرحيات ، محصورة في العاصمة « بيروت » ، وبشكل ادق في مراكز بيروت الثقافية وهذا بالطبع لا يشكل مسرح لبناني .

اضافة الى ماورد فان من بين تلك العروض ... نسبة كبيرة ليس لها اي علاقة بالمجرى السياسي ، ويمكن ان تدخل تحت خانة المسرح السياسي ، مثل عروض انطوان ولطيفة ملتقى ، ومنير ابو دبس ، وريمون جباره ، وشكيب خوري .. الخ

من هنا اذن نتوصل الى حقيقتين اساسيتين ، الاولى هي عدم وجود مسرح لبناني فعلي ... والثانية ، ان المسرح السياسي لم يكن طاغيا على النشاط المسرحي. وما شاهدناه من عروض مسرحية في الفترات الماضية ، ارتكزت الى السياسة كمادة اساسية لعروضها وهذا لا يمثل ظاهرة خاصة . بالنشاط المسرحي اللبناني .. بل نراها قائمة في كافة المسارح العالمية ، وخاصة عندما يتعاطى المسرح مع الجمهور الواسع في اطاره الاستهلاكي. عندها لابد من ان تكون المادة السياسية المباشرة عنصرا من عناصر تسويق السلعة المسرحية .

وفي غياب مؤسسات رسمية للمسرح ، كان هناك مجال نسبي للاختيار والتنويع في الاختبارات ، يساعد على ذلك وجود مناخ الحرية ... فاذا ماااردنا ان نحدد ملامح او صفات للنشاط المسرحي في لبنان لامكننا القول بانهنشاط فتي لا يتجاوز عمر العشر سنوات ٦٥ـ١٩٧٥، تميز بمهادنة الدولة لعروضه وعدم اهتمامها بتأسيس مسرح قومي رسمي ، تتوفر له الامكانيات اللازمة .

● **وفرقة « محترف بيروت للمسرح » التي بدات بها مع نضال الاشقر العروض المسرحية الم تكن تلتزم بخط المسرح السياسي ؟؟**

ـ بالطبع ، كان عنصر السياسة من العناصر الغالبة في معظم اعمالنا ، وكان واضحا ان من اهداف عملنا ان نقدم عروضا سياسية ملتزمة .

● **لماذا كانت فرقة « المحترف » وبماذا امتزتم عن زملائكم في هذا المجال انذاك ؟**

ـ ولدت فرقة محترف بيروت للمسرح عام ١٩٦٨، وقد تكونت انطلاقا من قناعة تولدت عندنا بأن النصوص المسرحية والقوالب الجاهزة للمسرح غير صالحة ، اذا ما قصدنا ان نوجه عملنا الى جمهور واسع . وقناعة ثانية بان للمسرح اساسي في الحياة السياسية .

انطلاقا من هذه القناعات ، حددنا سمات ومبادىء عملنا بما يلي :

**اولا :** ضرورة تاليف النص داخل اطار العمل المسرحي، اي ان كتابة النص جزء من اعداد المسرحية .

**ثانيا :** ضرورة الاهتمام بالمواضيع الاجتماعية والسياسية التي تتعلق بهموم الجمهور .

**ثالثا :** استخدام اساليب فنية ، قريبة من ذوق ورغبات الفئات الشعبية .

وعلى هذا الاساس عملنا واختبرنا اساليب في التأليف الجماعي وفي الفن الاستعراضي الشعبي .

وبهذا حددنا تمايزنا عما كان يقدم على المسرح انذاك ... فزملائنا كانوا يستخدمون النص المسرحي الجاهز ... وبقوا ضمن اطار واسلوب المسرح التقليدي فلم يتطرقوا الى اختبار اساليب شعبية في الاداء .

[ **نجاحنا جزئي** فقط !! ]

● **هل استطعتم ان تصلوا الى ماهدفتم اليه ولو جزئيا ؟؟..**

ـ جزئيا نعم ... فقد استطعنا ان نكرس فكرة اخضاع الكتابة المسرحية لشروط الفن المسرحي ، اي جعلنا التمثيل صاحب الدور الاساسي والرئيسي في العرض المسرحي ...

وجزئيا ايضا استطاعت مزقة المحترف ان تكسر الطوق الذي وضع حول مسرح المثقفين ، وان نخرج من هذا الاطار الى جمهور اوسع ... فلم نبق جمهورنا الشعبي ومسرحنا ذاك العازل الذي احاط بمسرح المثقفين .

● **اذا كان البعض يعتبر برشت ابو المسرح السياسي، فكيف تنظر اليه انت وهل استطاع المتعاملون مع المدرسة البرشتية من افادة المسرح اللبناني والعربي بشيء ؟؟**

ـ انا شخصيا لا اعترف بأبوة المسرح السياسي برشت ، فهناك رواد للمسرح السياسي انطلقوا من مناخ سنة ١٩١٧ في المانيا وروسيا امثال « مايد هولد » و « بسكاتور » ، واختبروا احتمالات المسرح السياسي، بشكل متقدم ، قبل برشت .

صحيح ان برشت قام بتأطير هذه الاشياء وتنظيمها بشكل عقلاني ،و اسس مدرسة معينة محددة ، وطيعة مرنة ، قادرة على تحقيق هذه الاهداف . الا ان الممثل الشرقي ليس بحاجة الى هذه المدرسة البرشتية ، لانها تكونت في مواجهة اسلوب مسرحي واقعي ، متمثل بمدرسة « ستاتسلافسكي» . اي نشأت لتبدل من اطار وتكوين الممثل الكلاسيكي وتحوله الى ممثل شعبي يتفاعل مع الجمهور ... وهذا السبب هو مبرر عدم حاجتنا اليها في مجتمعنا الشرقي . الممثل الشرقي ليس لديه هذه المشكلة ، فعلاقته مع الجمهور موجودة في تكوينه الاصلي . وليس بحاجة الى التغريب للوصول الى الجماهير .

وعلى الصعيد الآخر كانت مسرحيات برشت نماذج راقية للتعليم الماركسي ، ولمن يهمه الامر ، فهل يفترض بنا جميعا ان نتقن او نلتزم بمبادىء هذه التعاليم ..؟ بالطبع لا . لاننا نؤمن بانها لا تنطبق على واقعنا العربي..

من هنا كان المتعاملون مع برشت في لبنان ندرة... او لنقل جلال خوري فقط .. وقد تعامل معه في اطار التقليد فنقل صور وابطال من مسرحيات برشت الى الواقع اللبناني نقلا شبه حرفي ... فلم يحافظ على قيمة اعمال برشت كما في مواقعها الاصيلة ، ولم يقدم للمجتمع اللبناني شيئا .. لانه نقل اليه اشياء لا تتلائم معه .

● عودة قليلة الى ما **سبق وذكرته عن النص المسرحي ... فهل لنا بايضاح كيف كنتم تتعاملون مع الكاتب المسرحي ... والم تستخدموا نصوصا مسرحية جاهزة لعصام محفوظ وطلال حيدر و ... الخ ...؟؟ .**

ـ في اعمالنا المسرحية كانت هنالك فترتان ، الاولى هي تكوين السياق المسرحي والبنية العامة للمشاهد والشخصيات ، وهي مرحلة تمارين ومناقشات مستمرة حتى نصل الى الاطر والحوارات التي سنعتمدها في مسرحيتنا ، فنعرف ماالذي سنقوله وكيف ؟

وفي الفترة الثانية ، نأتي بالكاتب المسرحي لكي يرتب هذه الاطارات والحوارات المتفق عليها ، ويعطيها طابعا فنيا فعالا بعد ان يضيف عليها جزء من افكاره ، لكن ضمن السياق والبنية التي توصلنا اليها في تمارينا، وهذا ما كان يحدث معنا في مسرحيات « كارت بلانش » و « والرئيس عبدالله » التي كتبهما عصام محفوظ ... وغيرها .

[ **لا نؤمن بالنص المسرحي الجاهز** ]

● **هذا الاسلوب في التعامل مع النص المسرحي ، هل سببه ازمة الكتاب المسرحيين وعدم وجود نص يتلائم مع الواقع الراهن ؟؟**

ـ سابقا كنا نبرر اسوبنا بهذا التعليل وكنا نعتقد انه لو توفر لنا كاتب مسرحي قادر على تهيئة نصوص واقعية تعايش المجتمع وافراده لوفر علينا الكثير من الجهد والتعب ولالتزامنا بنصوصه .

ولكن اليوم ، اصبحت لدي قناعة ثابتة ، بانه من المستحيل وجود نص جاهز يكون متصلا بالتمثيل الحيوي ، وبلغة الناس بشكل صحيح ومتكامل ، ذلك ان العنصر الادبي او التركيبي المنظم يحجب عملية الاتصال بالفن ، وهذه ليست ازمة راهنة بل موجودة في كل مراحل المسرح حيث يلعب عنصر الحياة دورا مهما في جعل المسرح عنصر مخاطبة للجمهور ... فمن الممكن ان يكون النص المسرحي جاهزا ، لكنه سيكون قطعة ادبية اكثر منها قطعة مسرحية عملية نابعة من صميم الحياة . والادب في المسرح قد ينجح في العروض المقدمة لنخبة معينة من الناس اما عندما نفكر بالجمهور الشعبي في اوسع اطاراته فعندها لا بد وأن نسقط الادب من حسابنا .

● **لكن اليس من الممكن ان تختاروا نصا جاهزا ثم تبداون عملية التبديل والتغيير فيه اثناء تمارينكم لجعله يتلائم مع الواقع ..؟؟**

ـ هذا ما فعلنا في اول تجربة للمحترف ، فقد انطلقنا من نص جاهز لغوغول ، وبدانا عملية التشذيب والتعديل ، والتأقلم مع واقعنا الحالي حتى وجدنا في النهاية بانه لم يبق من النص الاصلي سوى مشهدين فقط ..!! ، وجزء من السياق العامة.

فعلا التعب اذن ... اذا كانت عملية الاقتباس سوف تكلفنا القيام بعمل مزدوج وتكلفنا تعبا مضاعفا ، فلنبدأ من نقطة الانطلاق الصحيح ولنعتمد على ما يجول في رؤوسنا من افكار ، والكاتب المسرحي قادر على جمعها ووضعها في حلة النص المسرحي ...

● **قلت مرة ان فشل « المحترف » كان بسبب تجاوزكم المفهوم السائد عند الجمهور ومخاطبتكم اياه بلغة يفهمها . وانكم اكتفيتم بالتحريض والاثارة دون طرح البديل ، فهل هذه الاسباب وحدها سبب فشل فرقتكم ، ام ان هناك اسبابا اخرى ؟**

ـ انا اصرح بشيء من هذا القبيل لاية جهة وماذكر على لساني ليس سوى محاولة لتمرير مايريد البعض ..

بالنسبة لي تجربة « المحترف » لم تفشل بل ادت الى نتائج ايجابية معينة ووصلت الى الحدود التي كانت مرسومة لها . واية خطوة الى الامام كان لابد ان تقتضي اطارا آخر غير المحترف ... وكان من الصعب علينا يومها ان نحدد تلك الخطوة ، اما اليوم فنقول ان العنصر المفقود كان العلاقة بين تكوين الفرقة واهداف العمل ، فيما مضى كانت هذه العلاقة موجودة بالنية وليست بالفعل ، كنا نريد كلنا ان نصل الى تلك العلاقة مع الجمهور لكنه لم تكن لدينا المكونات اللازمة لذلك ، ولم نستطع الوصول عمليا .

ولهذا بعد « المحترف » وقبل تأسيس الحكواتي، بحثت طويلا عن هذه العلاقة ، فعملت مع شوشو لانه كان فنانا شعبيا بكل معنى الكلمة ، وكان يتمتع بعلاقة فعلية وغنية مع الجمهور الشعبي وربما كنت وصلت الى شيء مما هدفت اليه لو سنحت لي الفرصة بالاستمرار مع شوشو .

وبعد شوشو انتقلت الى العمل مع الجماهير الشعبية في مواقعها وحرضتهم لكي يعملوا في المسرح ننجحت وقدمت مسرحية في مخيم شاتيلا، واخر في قرية عيناتا في الجنوب اللبناني .

وفي كلا المرحلتين كان بحثي مرتكزا على علاقة بين الناس والمسرح تدمج الالتزام الفكري ، بالحياة الواقعية ، وكانت قناعتي انه ليس كافيا ان يلتزم المرء فكريا حتى يعمل في المسرح بل يجب عليه ان يكون ملتزما موضوعيا ... وهكذا فمجمل هذه التجارب ما بين ٧٣ ـ ١٩٧٦ اوصلتني الى التصورات العملية الحالية .

**[ لو استمرينا لتغيرت ملامح مسرح شوشو ]**

● **قلت انك عملت مع شوشو لفترة ولم تسنح لك الفرصة بالاستمرار .. فما السبب بذلك ؟؟**

ـ لو كان المرحوم شوشو حيا لفضلت ان تتوجه اليه بالسؤال ، ولكنني قد استطيع القول بان السبب هو ضغط المتسلطين على الفن والوجهاء على شوشو ، لقد ارادوا ان يوقف تعاونه معي بعد ان شاهدوا اخراج مسرحيتي « اخ يا بلدنا » و « خيمة كراكوز » اجتاحهم الخوف من الآتي بعد ... وشعروا ان استمراريته بهذا المنوال ستؤدي الى ان تنصب اعماله في موقع سياسي معين وباطار وطني اجتماعي محدد ، وهذا يعني زلزلة مواقعهم ... فضغطوا عليه لايقاف تعاونه معي فيبقى مسرح شوشو مسرح التنفيس عن كبت الجماهير فقط ..!! والدليل على ذلك انني تركت العمل بعد بدء عرض خيمة كراكوز بايام ففوجئت بالتبديل الذي احدثوه على المسرحية والغائهم للعديد من المشاهد التي كانت تزعجهم ...

● واليوم ، فرقة « مسرح الحكواتي » هل تعتبرها خلاصة تجارب المحترف ؟

ــ الحكواتي هو تطوير للعمل الشعبي الذي بداته في القرى والمخيمات وحصيلة لتجربتي في المحترف ، وللاختبار مع شوشو ... فقد جمعت كل ما توصلت اليه في هذه التجارب وصقلتها معا لاساهم في ولادة « مسرح الحكواتي » .

● على اية اسس يستند مسرح الحكواتي ؟؟

ــ اسس عملنا الجديدة طويلة وقد يستغرق سردها صفحات ، ولكنني اوجز بعض ما اوردناه في البيان الشامل لمسرح الحكواتي حيث اكدنا على ان تكوين الفرقة وتجميع عناصرها كان بهدف مشترك هو الحاجة الى التعبير عن المسرح وقد رافق هذه الحاجة وعي لعدم امكانية تحقيقها عن طريق المسرح السائد بسبب التناقض المتأصل بين تركيبة المسرح السائد وبين ما تتطلبه تلبية تلك الحاجة .

وانطلاقا من هذا الوعي ، وفي غياب الاطار البديل الذي ندرك صعوبة ايجاده ، قررنا كفرقة مواجهة الامكانية المتاحة ، وهي خوض التجارب باتجاه ايجاد عناصر تكوين المسرح البديل . وتتمحور هذه التجارب حول قضيتين :

**الاولى : هي تغيير نوعية العلاقة مع الانتاج المسرحي .**
**الثانية : هي تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور .**

هاتان القضيتان بترابطهما الجدلي ضمن سياق واحد تطرحان مسالة الشكل بما نعنيه بمصطلح الشكل المسرحي ، اي جملة العلاقات المترابطة اصلا والتي تربط بين الممثل والمسرح ( كتابة النص ــ الاعداد ــ الاداء ــ ) من جهة ، وبين المشاهدين والعمل المسرحي ( مكان العرض ــ تنظيم العروض ــ تحديد الجمهور ) من جهة اخرى . ان الشرط الاساس الذي يستحيل بدونه احداث اي تغيير جذري في بنية المسرح السائد ، كمسرح غربي وقمعي في جوهره ، هو ان تفرض الممارسة فعليا مع الشكل المسرحي المهيمن .

من هذا المنطلق يمكن تحديد عملنا التجريبي هذا بما يلي :

[ **العمل الجماعي** ]

● العمل الجماعي ، ولا نقصد بها تجميع الخبرات والمواهب ومزجها في قالب واحد ، او تقسيم العمل بشكل متساو ، بل ما نعنيه هو اختيار وتقدير العمل بشكل منساو ، بل ما نعنيه هو اختيار تقرير العمل وعي واحد لمتطلبات الوضع . واستخدام كل الامكانات المتوفرة لدى الجميع من طاقات وخبرات ونتاجات ، فعلى صعيد اختيار الموضوع يبحث الجميع عن قصة او حكاية شعبية من التراث والتاريخ وان تكون متلائمة مع الواقع الموجود الى اكبر قدر ممكن ، ثم نبدا بالنقاشات حولها لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية والافكار الرئيسية لكل مشهد ضمن سياق مسرحي مترابط .

بعد ذلك ننتقل الى كتابة النص ، فيساهم اعضاء الفرقة في تكوين فكرة مشهد ما ويصار الى تدوينه مباشرة بحيث يتعاون وان بنسب متفاوتة في بناء المشهد وصياغته ، ومن المواصفات الهامة لعملية الكتابة انها لا تتوقف بل، تبقى مستمرة نسبيا اثناء التمارين او العرض، فكل نص قابل للمراجعة والتعديل قدر الامكان وفقا لتفاعل الممثلين والمشاهدين اثناء التمارين ولتاثير الجمهور اثناء العروض .

ثم يأتي اخيرا اعداد التمثيل ويمكن تقسيم مراحله الى ثلاثة هي اولا وضع النص وصهر محاولات الكتابة في التمثيل ثم المرحلة الثانية وهي ايجاد التركيب المسرحي الصحيح للمشاهد وتحديد اسلوب الاداء المناسب والمرحلة الثالثة هي توليف وتركيب جميع عناصر العمل المسرحي في قالب نهائي .

[ **العلاقة مع الجمهور** ]

● والميزة الثانية هي العلاقة المباشرة مع الجمهور. اي ايجاد نمط جديد لعلاقة الفئات الشعبية بالانتاج المسرحي . وتحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونية الى رؤية فاعلة تتيح لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية . وتشكل هذه الرؤية الفاعلة موقعا تمارس فيه حاجات ورغبات الجمهور بحيث يعزز تدريجيا لغته المسرحية الخاصة عبر تحديد عناصر تكوين هذه اللغة وكيفية استخدامها .

وللعمل على ايجاد هذا النمط الجديد اتبعنا اسلوب كسر الايهام المسرحي ، وذلك عن طريق استخدام وتطوير اسلوب الحكواتي ، فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور ، يروي ويجسد المشاهد بواسطة ادوات بسيطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها . فتحقق بذلك ازالة « العازل » التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه : سواء من ناحية مكان العرض أو من ناحية الواقع الاجتماعي . ويحقق كذلك الغاء المسافة بين الممثل والقاعة .

ويؤدي هذا الاسلوب ايضا الى ربط المشاهدين وتركيز اهتمامهم على الحكاية بتركيبها ومنطقها وما تعبر عنه ، ويسقط من حسابهم الانفعال المعتاد بالشخصيات ومغامراتها . والميزة الثالثة في نمطنا الجديد هي مشاركة

الجمهور في تنظيم العروض ، فمسرح الحكواتي يعتمد على التوجه القصدي الى الجمهور اي الى الفئات الشعبية في اماكن تواجدها مما يؤمن ، قدر الامكان ، الشرط الموضوعي لان يكون الجمهور بموقعه ، وفي حالة انسجام مع اطار العرض ، ومؤهلا بالتالي للمشاركة الفعالة ، وفي هذا المجال فان الوسيلة المتوفرة . عمليا ، هي التعاون مع الهيئات المتواجدة في الاوساط الشعبية .

ان هذا الاتجاه العام الذي يضم مجمل العناصر التي تحدثنا عنها هو الممارسة التي ستسمح بطرح مسألة هوية الفن ووظيفته في مجتمعنا على المستويين النظري والعملي ، وهو المجال الوحيد الذي يتيح امكانية تجسيد العلاقة الجدلية بين الجمهور . والذي يعطي للمسرح بالذات مبررا لوجوده ويمكنه من لعب دوره الوطني التقدمي . ولكي نضع هذه الحقائق التي ذكرناها امام الجمهور ونجعلها معيارا يقيسون من خلالها مدى التزامنا وتحقيقنا لاهداف مسرح الحكواتي ، اصدرنا البيان الشامل للمسرح واهدافه وتم توزيعه على الجمهور والنقاد .

**( اتجاه عالمي ... وليس اقتباس )**

*** ولكن ماذكرته من اسس ومنطلقات لمسرح الحكواتي ، هي نفسها التي اتبعها داريوفو في مسرحه الشعبي في ايطاليا ؟؟ فهل اقتبستم هذه المواصفات منه ؟؟**

ـ بالنسبة لي لست مطلعا على داريوفو بالشكل الكافي ، ولكنني مطلع على مسارح اخرى مماثلة كمسرح الشمس في باريس ، ومسرح المضطهدين في امريكا اللاتينية ... ولهذا اقول ان هنالك جنوحا عالميا يتميز برفض الاساليب التقليدية والبحث عن علاقة حية مباشرة مع الناس والواقع ، اما على صعيد اساليب العمل فنحن لم نقتبس من أحد ، ولكننا استفدنا من كافة التجارب السابقة في هذا الاطار . وما زلنا نتعلم ، فخلال السنوات القليلة التي مضت على ولادة مسرح الحكواتي تعلمنا قدر ما تعلمناه في حياتنا كلها . فهدفنا ان ينتشر اسلوب مسرحنا وان يتحول كل فرد منا الى محرك لفرقة مسرحية تعمل في منطقته بنفس الاطار والاسلوب الذي سار عله « الحكواتي » .

بيروت ٢٠-٢-١٩٨٠



في العدد القادم :

## رواية
# عندما تغادر الحيتان

ليوري رايتخيو
ترجمة : عادل العامل

قصة قصيرة

■ عبدالحسين الغرباوي

# القبعة



قال لي أبي قبل ان اغادر القرية ، وكانت أمي واخوتي يتحسرون امامي كدائرة هلامية يحملون حزن رحيلي ، يخفون دموعهم الساخنة ، وهم كعادتهم لاينسون ان يهيئوا لي متاع السفر في صرة كانت من بقايا فوطة اختي ( فاطمة ) التي تزوجت قبل بضعة أشهر من ابن عمها ·· سلمان ·

الله في عونك يا ولدي وصيتي لك ان تحافظ على ما ورثته من هذا التراب زهرا تبلل به ريقك كل صباح لكي نبقى بجوارك هكذا وانتبه لنفسك فالمدينة كبيرة ووجوه اهلها قد لا ترى فيك ذلك المألوف واجعل من ابتساماتهم اضافات يتطلبها وجودك ·

للمرة العشرين زحزحتني السيارة العتيقة وهي تجتاز الممر المتعرج المحاط بالاشجار السامقة ومن نافذتها كنت ارسم على لوحها الزجاجي بأصابعي بقايا رؤوس السنابل وهامات النخيل ·· ورغم ان الغبار الذي تثيره عجلاتها فان الوجوه المتزاحمة في داخلها ، لم تزل تمنحني دفئها ، وهي تطريني بحواراتها الممزوجة بالبساطة والشموخ · عند المحطة الاخيرة القيت نفسي مهووسا يطوف أزقة هذه المدينة ، مدفون النظرات في واجهات محالها وأبنيتها · لويت عنقي اتطلع الى احدى العمارات الشامخة احسب مع نفسي طوابقها المتعددة ·

أبي رحمه الله رغم انه ذلك القروي الساذج ، الجاهل بحياة المدينة ، لكن ما قاله لي يذكرني برائحته ، وكلماته ما زالت تأتيني هادئة مغمورة بلون القمح ·

خير ما يبقي الانسان طيب المعشر ، هو الابتعاد عن كل ما يعكر صفو حياته ممن لا يجد في صداقتهم مؤاساة لوحدته ، وعليه عندئذ مجابهة كبريات المصائب بجلد وشجاعة · ومرت أيام طويلة تعودت من خلالها ان امنح نفسي غذاءا وجبة ، فاتورة ، بقايا كلمات أبي التي تزورني من وقت لآخر ·· وشيئا فشيئا شعرت ان المدينة تشريني ثم ما تلبث ان تزفرني ، بينما يظل كبرياؤها خارطة أبحث عن أشلائي في محطاتها ، ومن حولي يبتعد صمت قريتي وهدؤها ، حتى ان كلمات أبي هي الاخرى تحسستها تذوب في جوفي هذه المدينة الموشومة بالصخب ، المتحركة كبندول ساعة غرفتي الجدارية ·

وفي أحد أزقة هذه المدينة المترامية الاطراف وجدت لي من يلملم اشتاتي المبعثرة ، لكنني كما يقول لي رئيس عملي ذو الانف المفلطح والرأس الاصلع :

لم تزل كما انت لم تغيرك بعد المدينة رغم مرور عشر سنوات من وجودك فيها · واحتقن وجهي غضبا من كلمات ذلك المعتوه ، وكدت ذات يوم ان أهوى بالمطرقة على صلعته ، لولا تدخل العمال حيث فضوا بيننا الشجار ، ومن ذلك اليوم أكل قلبه السم الزعاف وحاول ان ينكل بي مرارا ، غير ان حادثا ابعده من أمامي



نهائيا ·· لكني والحق يقال لن انسى صراخه وهو يحثني على تعلم العمل وبذل كل ما لدى من جهد · وعن طريقه عرفت في قرارة نفسي اني لست قرويا ساذجا كما كان يعتقد · عند ذاك عرفت مكاني في المدينة · وأنا مستلق على فراشي ، كنت اصغي بشغف الى صوت الريح ونثيث المطر المنزلق على زجاج نافذتي ، وجسدي تصـرخ به الوحدة القاتلة ، ويقاوم بتكاسل قشـعريرة البرد ، وكانت رأسي انذاك متكئة على قضبان السرير الفضية ، وكانت تحاورني قبعة جلدية عريضة كنت قد اشتريتها من أحد الاسواق الشعبية واهملتها طوال ذلك الوقت ، غير ان فكرة مباغتة خطرت لي لاضعهـا فوق رأسي ·· لحظتئذ لن يثنيني عن عزمي أي مخلوق ·· فأنا رجل ينفذ كل رغباته بشكل سريع ودقيق ودون تأخير ·· وكانت القبعة انذاك تستقر أمامي على الطـاولة الخشبية ذات المساند الثلاثة · نهضت من فراشي وبتـأن أمسكت قبعتي · وبعد ان تصفحتها حركتها لاكثر من مكان ، ثم اقتربت من المرآة تحسست وجهي وحين وضعتها فوق رأسي صار لوجهي شكل آخـر ، بل بدوت وكأني من رعاة البقر الذين يظهرون على شاشة السينما · في الواقع لم اصدق ان وجهي يطرأ عليه مثل هذا التغير العجيب ، كيف ان هذه القبعة جعلتني اضحك على نفسي ، ولسبب ما قلصت عضلات وجهي وعبست بشكل مباغت ، وفيما كان المطر لا يزال يهطل بغـزارة والبرد ينخـر في جسدي ، اقتربت من الطاولة الخشبية واعدت القبعة الى مكانها ، ثم قلت بكبرياء الواثق من نفسه : إنا اتطلع اليهـا :

غدا ستكونين فوق رأسي وسيكون لي معك شأن اخر مثلما يفعل الاخرون .. معذرة نسيت ان اخبركم ايها السادة بأن قبعتي أكبر حجمـا من كل القبعـات الموجودة في المدينة على الاطلاق · فهي تبدو مثل الصحن الطائر ، المهم اني اقتنعت بقراري · ثم اسندت رأسي على الوسادة ونمت · في الصباح تعمدت ان اهمل حلاقة ذقني ، فمنذ اسبوعين قلت وانا اتحسسها هكذا وبعد ان تأملتها جيدا أمسكت قبعتي ووضعتهـا على رأسي · اقتربت من المرآة بضعة خطوات ، ثم ابتعدت قليلا ، ثانية انحرفت جانبا ، ووجدتني أدور مثل حصان معصوب العينين ولم اعرف سببا لهذا القلق ، وأخـيرا قاومت اضطرابي وانتهيت بابتسامة كانت بمثابة خاتمـة مع قبعتي ، وكان صباح ذلك اليوم باردا بعض الشيء ، كما ان النـدف القطنيـة التي اثقلت الليلـة الماضيـة بدات تستحيل الى رقعة بيضاء صافية .

على جانب الرصيف العمـومي ، استقبلت يومي الاول مع القبعة واعتبرت وضعها على رأسي من الامور المالوفة ، لذا فقد تابعت طريقي بكبرياء ، وكان الوقت يمر

من أمامي يتثاقل ، والشمس تتوزع على كل شيء بسخاء بما في ذلك المعمل الذي اعمل فيه ، حيث أخذت تظهر أمامي اولى بوادر الرفض لقبعتي التي صارت موضــع سخرية زملائي في المعمل ، وتحولت ضحكاتهم الى مدية مزقت أعماقي ، وتأججت في رأسي حمى مجنونة ، كانت تسحقني من الداخل ، بينما عزمت على مواجهة هــذا الاعصار العاصف برباطة جأش ثم ان كلمات أبي كانت تأتيني في مثل هذه الاوقات المحرجة لتشــد من ازري وتساعدني على تحمل ذلك ، لذا فقد جنبت نفسي مطبات سخريتهم ودون ان أرد على أحدهم • خلال عودتي وفيما أنا اجتاز الزقاق ، وقبل ان اقترب من المقهى الصغير ، حيث يرتكن بيتي هنـــاك ، اخترق سمعي دوي مزعج لضحكات خبيثة ممزوجة بكلمات نابيـــة اطلقها شبان المقهى الصغير ، غير اني ابتلعت ريقي وقاومت غضبي ثم تابعت طريقي كعـــادتي ، لم آبه لاصـــغر أو أكبر مخلوق ، كما اني تركت قبعتي تعتمر رأسي شامخـــة مستأنسة تغطي شعري وتجاعيد وجهي ، لدرجة ان احدهم لا يستطيع رؤية عيني اللتين اخفيت في داخلهما حماقتي وكبريائي . امام المرآة توقفت اتطلع الى قبعتي ، وحينما وضعتها فوق الطاولة ذات المساند الثلاثة قلت وانا ازيغ ببصري نحوها بحرقة :

من الآن لن اسمح لاي مخلوق ان يبعدك عني ، لاني واثق من انهم سيألفونك ذات يوم •

هكذا سارت حياتي مع القبعة ، حيث لم يمر يوم دون ان يرشقني صعلوك بكلماته البذيئة •• وذات مساء عدت مضطربا ، محزونا ، تنهش ذاكرتي أشياء كثيرة من رواسب حياتي ووحدتي ، لدرجة اني نسيت في ذلك اليوم وجود قبعتي الجاثمة فوق رأسي كالطود ، وفيما أنا انتصف مدخل الزقاق كانت هناك مباغتة غير اعتيادية تنتظرني عند المقهى الصغير ، حيث اخذ أحد الشـــبان يستفزني بسخريته ، بل تطـــاول آكثر من ذلك وبدا يرشقني بكلماته الرخيصة ، ولم يكتف عند هذا الحد ، انما امسك حصاة صغيرة وقذفني بها ، وهنا شعرت بالاهانة تستهدفني مباشرة ، عندئذ لم اطق صبرا ففقدت صوابي وهرعت لاهوي عليه بضربة كانت كل حمــاقتي وجبروتي • ومرت لحظات كانت خلالها حمى الضـــرب بيننا تزداد ، لكني فوجئت به يتراجع الى الوراء بضعة خطوات وهو يخرج من تحت قميصه مدية لماعة ثم بدأ يقترب مني يلوح بها أمام وجهي • وحولنا ظل الواقفون يتطلعون الينا بخبث ونحن نحوم حولهم كديكين منتوفي الريش يتناطحان وسط دائرتهم • وليس ذلك من أجل الكسب أو الخسارة انما هي معركة مجانية جاءت قبعتي طرفا في اشعال نارها ••• أزاء هذا الهجوم العنيف ، قفزت عدة خطوات مجنبا نفسي ايذاء ذلك المعتوه ، لكنه لم يدعني وشأني ، انما قام يراوغني للانقضاض علي ، ولم يكن أمامي سوى مواجهته ، وبعد اشتباك مرعب بذلت فيه اقصى ما عندي من قوة ، وكنت وقتها أقاوم يده التي تحمل المدية ، ولا اعرف كيف انفلتت المدية لتختـــرق صدره ، فهوى على اثر ذلك صريعا يتفجر منـــه الدم وهرع الناس من حولي ، وهم يرددون ابتعدوا عنه انه مجنون ـ مجنون •• قاتل •• قاتل ولست أدري فيما اذا كان الانسان وهو يدافع عن نفسه مجنونا •• أو قاتلا •• المهم اني انتهيت بعد ذلك بين جدران السجن لمدة عشر سنوات • وذات صباح فاجأني السجان وهو يصيح :

الرقم ٦٩٤١ ( علي محمد صالح ) •

ـ نعـم

وعندما انتصف وجهي القضبان الصـــدئة لباب الزنزانة أجابني بنبرة باردة • وكنت احدق اليه بمرارة متلهفا للامر :

انت طليق • انتهت مدة ســـجنك • خلال تلك السنوات التي قضيتها في السجن لا استطيع ان احصي بالضبط عدد اللعنات التي استهدفت بها قبعتي لان ذلك يحتاج الى معادلة رياضية معقدة •• المهـــم اني لملمت حوائجي وخرجت ، وعنـــدما واجهت الشمس خـــارج السجن ، توقفت على قارعة الطريق ، ارقب المــــارة بذهول ، حيث لمحت بعضهم يعتمر فوق رأسه قبعة كالتي أدت بي الى الســـجن •• مرت لحظـــات ثقيلة تأملت خلالها نفسي جيدا ، ولسبب ما شعرت بأن لدى رغبة ملحاحة للضحك • ثم بدأت افكر مليا وانا أحاول ان اخرج بنتيجة :

ـ هل سأبقى في المدينة ؟ أو اغادرها الى القرية •

كتب

# جدلية الخفاء والتجلي

## «دراسات بنيوية في الشعر»

تأليف : د. كمال ابو ديب

عرض : عبدالله ابراهيم

خلال ربع القرن الاخير ، طفت الابحاث البنيوية كمنهج لدراسة الفكر الانساني باشكاله المتعددة ، ولم تقتصر هذه البحوث على العلوم الانسانية ، وانما شملت العلوم الطبيعية . ويبدو من هذا الانتشار الواسع للبنيوية ، وشموليتها في البحث كمنهج نقدي جديد ، انها ذات قدرة كبيرة على الاستفادة ، ليس من معطيات العمل الابداعي فحسب ، بل من خلفيات العمل الابداعي ، بما في ذلك البنى الاجتماعية ، والنفسية ، والاقتصا - سياسية .

ولقد كان لكلود ليفي شتروس « Claude Levi-Strauss » باعتباره زعيما للبنيوية ، دور كبير في تجميع الجهود المتناثرة التي قامت بها مجموعة من الدارسين ، وعلى رأسهم ف. دو. سوسير « F. de Saussure » في مجال اللغة ، اضافة الى كشوفات علم النفس في مجال اللغة ، ومناهج الجدل المعروفة ، التي تؤكد وثق العلاقات المتبادلة بين العناصر . ولقد تضمن كتاب شتروس Stractural Anthorpology ، ثلاث دراسات وملحق ، يدرس فيها شتروس اللغة من خلال منهج بنيوي . والحقيقة، لاتغفل ابحاث زعيم البنيوية هذا في مجال الانثربولوجيا، خاصة دراسته المعنونة « الدراسة البنيوية للاسطورة » « Stractural Study of Myth » التي يتجلى فيها هذا المنهج ، ولقد استفاد مؤلف هذا الكتاب ، من دراسات شتروس بصورة عامة .

وفي الفترة الاخيرة ، كثرت الدراسات البنيوية في مجال اللغة ، كثرة ملحوظة ، ويقودها الان علمان هما :

تشومسكي « Chomsky » صاحب المدرسة اللغوية المعروفة بـ « النحو التوليدي » والذي اوجد ما اسماه بـ « المعنى العميق والمعنى الظاهري » للجملة . ورومان ياكوبسون « R. Jackobson » .

وبرغم ان البنيويين استفادوا كثيرا من التقدم العلمي ، فانهم في مجال اللغة ، استفادوا بالدرجة الاولى من المناهج اللغوية الاوربية نفسها .

ولذلك جاءت ولادة البنيوية منسجمة ومفهوم التقدم الحضاري في الغرب .

والغريب حقا ، ان الدراسات النقدية العربية القديمة ، بدات من اللغة . ومعروف ان النقد العربي كان لغويا في بداية أمره ، مذ كان شعويا ، وبقي كذلك لفترة طويلة ، تعد محاولة عبدالقادر الجرجاني ، خاصة في كتابه « اسرار البلاغة » محاولة متقدمة جدا في ايجاد منهج نقدي لغوي ، الا ان هذه المحاولة وئدت في مهدها ، ولم نجد عبر هذه القرون الطويلة من يتقدم لبعث جهود الجرجاني تلك . وكما يشير مؤلف الكتاب ايضا ، تعد محاولة الجرجاني معاصرة ومتقدمة كثيرا على المناهج اللغوية الحديثة .

ولاشك انه توجد محاولات اخرى في هذا المجال . الا انها اقل شأنا من جهود الجرجاني ، يحسب اصحابها على مدارس النحو التقليدي ، وعلى رأسهم الزجاجي «ت ٣٣٧ هـ» .

وتجيء الان محاولات بعض الدارسين العرب ، في البحث عن مكانة لائقة لما قام به نقاد العرب القدامى، التفاتة كبيرة لبعث الاهتمام بتلك الجهود ، وتعد بحوث الدكتور عبدالسلام المسدي في مجال اللسانيات عند

العرب شاهدا رائعا على هذه الدراسات المهمة من ناحية لغوية ، ودراسات الاستاذ كمال ابو ديب في هذا المجال ، دون أن يترك انجازات المدارس اللغوية الحديثة ، بلورة هذه الانجازات في منهج لدراسة الاعمال الابداعية العربية . وهي بصورة عامة جهود تبشر بنجاح كبير .

يجيء كتاب كمال ابو ديب « جدلية الخفاء والتجلي، دراسات بنيوية في الشعر » بعد كتابين الاول « في البنية الايقاعية للشعر العربي » الثاني : Al-Jurjanis « نظرية الجرجاني في الخيال Theory of Poetic Imagery الشعري » الصادر بالانكليزية في لندن هذا العام . اضافة لدراسات متفرقة باللغتين العربية الانكليزية في مجلات جامعية متخصصة .

ان كتاب «جدلية الخفاء التجلي » يعد بحق، وسط كثيرمن الدراسات النقدية الساذجة والسريعة ، كتاب فذ . لانه يعتمد منهجا نقديا موضوعيا وجديدا . في الفكر الانساني وظواهره . ومن ناحية اخرى لانه يطرق ابوابا مغلقة لازال النقد العربي غافلا عنها ، اذلم نقل انه عاجز عن التوغل فيها ،واستنباط معطياتها .

وقبل عرض محتويات هذا الكتاب، لانغفل ان نشيد بالقدرة الكبيرة عن الباحث في التتبع والبحث المدهش عن العناصر المكونه للنص ، ودوافعه ،ومحاولة اجلاء العلاقات الخفية التي تتحكم ببنية النص ، وكيفية الغور لاجل اكتناه الاسس التي تستند عليها هذه العلاقات ، لاجل ان تتمحور حول قطب واحد او اكثر . حيث يعد ذلك ، الباحث : الجوهر الخفي المدهش الذي لابد من استشفافه ، والا بقي النص دون اي فعل . انه لايقف امام النص كشيء مجرد ، وانما يزيح ستائره الرقيقة ، ليوقد من جديد جوهر النص الشعري. وليس من الغريب ان يعتبر البعض ، ان جهود الباحث ــ في بعض الاحيان ــ لاجدوى منها ،في متابعته ــ مثلا ــ لاصل فعل ما ، او حرف جر ، او اشارة عابرة . وانما ذلك يرجع كما اعتقد لكثرة الدراسات التي كانت تسخر بمثل هذا الامر . وتغض النظر عنه . لاعتقادها انها بتناولها جوهر النص ــ كما تراه ــ تفعل كل شيء ، ان الامر غيرذلك ، لان الدهشة التي يبعثها النص في المتلقي ، وقوة فعله الجمالي ترجع الى تزاوج وتكاتف اجزاؤه معا ، بما فيذلك اصغر جزء في النص ، وعملية الخلب تجيء من ان هذه العناصر تحيد عن فعلها المعتاد ، لتشق طريقا لها تصدم المتلقي ، وتثير دهشته . والشعر دهشه ــ كما يقول ارسطو ــ ومن هنا فان الباحث يحاول اجلاء هذه العناصر في بحثه، ويعطيها اهمية قصوى ، مثلما تشكل هي في الحقيقة دورا مهما في موقعها كجزء فعال في النص ،ومن هنا جاء عنوان الكتاب ــ كما نعتقد ــ

قسم هذا الكتاب الى قسمين رئيسين: ابعاد اولى، ونحو منهج بنيوي فيتحليل الشعر .

في القسم الاول ، الذي يتكون من اربعة فصول ، يحاول الباحث ان يقدم دراسة نظرية ــ تطبيقية فيالعمل الابداعي ،مع انه يشير الى انه ليس من المهان يقدم الاسس النظرية للمنهج البنيوي ، بينما يقدم في القسم الثاني دراسة تطبيقية صرفة لنصوص من الشعرالعربي القديم ، والحديث .

في الفصل الاول يتناول بالدراسة المتعمقة ،الفاعلية المعنوية ، والفاعلية النفسية للصورة الشعرية ،وتشكل الخلفية التي يعتمد عليها في هذا الفصل كتاب الجرجاني المشهور «امور البلاغة »ويذكربشكلخاطف ان الدراسات الاوربية منذ ارسطو حتى كولريدج « Coleridge » لم تعط للصورة الشعرية سوى قيمة خارجية . الى ان جاءت بعض الدراسات المعاصرة ، مثل دراسة ادموند هوغيت « Edmond Huguet » عن الصورة الفنية عند الروائي الفرنسي فيكتور هيغو ،ثم بحوث ادفيك كونراد « Hadvig Konard » التي حاولت ايجاد مايسمى «محكات بنيوية» في الاعمال الابداعية للوصول الى كشف تام للبنى المتشابكة في الصورة ويعتبر جهود كونراد هذه مجرد اسئلة ، طرحها الجرجاني منذ عشرة قرون واجاب عليها ايضا، حيث اعطى هذا الناقد الفذ للصورة دورا كبيرا باعتبارها العنصر المهم والحيوي الذي يجسد غنى التجربة الشعرية . ويؤكد ان غرض هذه الدراسة كغرض الجرجاني ، لانهما يبحثان « عن الفاعلية الشعرية بكونها المطلق ،باعتبارها اولا عملية خلق فيالذات ، ثم ثانيا ، عملية انحلال ،وايقاظ ،وكشف واضاءة على المستوى الاخر ،المتجسد بالمتلقي ص ٣٦» .

ويقرر ان سبب الاهتمام الكبير للنقد الحديث بالصورة الفنية ،في الادب عموما يرجع الى الدراسات النفسية المكثفة فيهذا المجال ،ويستشهد بدراسة سبيرجن « Spurgeon » للصورة عند شكسبير على ذلك ، ثم يخصص معظم هذا الفصل لدراسة الفاعلتين المذكورتين للصورة . ويؤكد ان الفاعلية المعنوية وظيفتها ايصال اما الفاعلية النفسية فهي تعبر عن حالة وجودية جمالية للشاعر لحظة قوله ، ويتناول ذلك عند شعراء كثيرين مثل :

ابن المعتز ، والنابغة الذبياني، والشريف .رضي وادونيس ، ولوركا وشكسبير ، ويعد هذا الفصل مهما لانه يحاول تأسيس نظرية تطبيقية ،ويأخذ بنظر الاعتبار مكونات عديدة تطبع الصورة الشعرية ، بطابع معين ، ويتوضحذلك خاصه في النموذج المختار لابن المعتز ، وفي ختام ، الفصل يشير الى الدور العضوي للصورة الشعرية

ويأمل تطوير هذه الدراسة فيما بعد ، خاصة في الفصول التالية .

في الفصل الثاني المعنون «في الفضاء الشعري ، البنية والتصورات المتخللة : دراسة في فضاء القصيدة » يدرس الباحث التفاعلات العميقة بين الصورة الشعرية بمعناها لسيكلوجي والوظيفي ، ويوءكد على الانسساق البنائية المتقاطعة في القصيدة ، اذ انها تشكل مايسميه «بوءرا انفجارية » تسيطر على حركة القصيدة ، ان هذه التفاعلات تخلق انطباعا ـ يلعب انبعاثه في الشعر دورا اساسيا في خلق الطبيعة الحسية للقصيدة من جهة ، وفي تشكيل انساق بنيوية تتحرك على مستوى اعمق من مستوى الدلالات اللغوية والايقاعية الواضحة من جهة اخرى ـ٦٤ » .

ويتتبع هذه التفاعلات مبينا دورها كعنصر في اغناء القصيدة ، واضفاء حركة متوازنة تتمحور حول بوءر معينة ، في نصوص متعددة تتراوح بين الرثاء والغزل ووصف الخمرة والتصوف. وقد اختار هذه النماذج لشعراء منهم ، تميم بن مقيل ، وعمر بن ابي ربيعة ،وابن الرومي وغيرهم.

ويوءكد من خلال تحليل هذه النصوص على ثنائية الصورة ، وماتوحيه وعلى خاصيتي الانغلاق والانتشار ، حول هذه المعاني . ويأخذ هذا الفصل طابعا تطبيقيا في دراسة نفس الظاهرة، ومن خلال نصوص متعددة .

وفي الفصل الثالث : «وحو قوانين بنيوية لتطور الايقاع الشعري ،ظواهر في الشعر الحديث ـ فانه يركز على قضية ذات اهمية استثنائية هي ظاهرة الابدال في البحور وحيدة التفعيلة ، خاصة المتدارك والمتقارب ،وما يحدث من حركات انتقالية فيها كانتقال تفعيلة المتدارك ودخولها في بحر المتقارب .ان الباحث يشير الى ان التحول الذي طرأ على الشعر العربي هو تحوله عن البحور الممزوجة التفعيلة «اي التي تتشكل بحورها من تفعيلين مختلفين مثل الطويل والبسيط ....الخ» وتركيزه على البحور ذات التفعيلة الواحدة ، وقد ادى هذا التحول الى خلخلة التفعيلات ،وتطويرها ، وذلك بادخال تفعيلات جديدة عليها ،ويبين ان الخليل ، واضع العروض يصر على امتناع توالي وتدين مجموعين في اوزان الشعر العربي ، فكيف اذن تفسر عملية مجيء « فعولن ـ ـ ٥ ـ ٥ او ن ـ ـ » بعد «فاعلن ـ ٥ ـ ـ ٥ او ـن ـ» .

ثم لماذا لاتأتي «فعولن» بعد «فعلن ـ ـ ـ ٥ او نن ـ» مع انها تعادل دور ـ فاعلن ـ الايقاعي في العروض ،ثم ان الامر لايقف عند حدود انتقال تفعيلة واحدة من بحر الى اخر ،وانما يوءسس جزء كامل من القصيدة اومقاطع منها على هذه التفعيلة الجديدة ، مع ملاحظة مهمة جداهي هذا الامر لايحدث في المتقارب. اي لاتتحول ـ فعولن ـ الى ـ فاعلن ـ ويقرر في ختام هذا الفصل ان سبب هذه الظاهرة التي اخذت تنتشر بصورة كبيرة في الشعر الحديث لايعود الى ماقام به ادونيس في هذا المجال ولاهو مجرد صدفة ،انما يرجع الى مايسمية بانه الضرورة لتطور الايقاع لان ـ الايقاع شبكة من التشكلات والعلاقات التي قد تتبلور بعضها في بحور متميزة قائمة بذاتها بينما يشكل بعضها جزءا كميا من تشكلات ايقاعية اوسع ، لكنه يكون طبيعيا ومألوفا للاوزان المتلقية ،ثم انه في شروط تاريخية معينة قد يتسرب الى تشكلات ايقاعية اخرى تمتلك بنيتها بعضا من خصائص التي كان يوءلف هوجزءا منها ، ويتأسس في البنية الايقاعية في مواقع جديدة مشكلا علاقات جديدة ـ ١٠٤ـ ١٠٥ـ ـ ، ويعتقد ان ذلك يتم في شروط تاريخية ، ارتبطت بتطور الشعر الحر . والتركيز على البحور وحيدة التفعيلة ، حيث حدثت هذه الظاهرة ويستشهد بنماذج كافية ، لتوضيح هذه الظاهرة ، منها قصيدة ـ الدهشة الاخيرة ـ لادونيس ، وقصائد لمدوح عدوان وعلي الجندي ، ويطلق في خاتمة الفصل حكما يفهم منه يفهم منه انه قابل لان يكون عاما في تفسيره بنى الثقافة والحياة الاجتماعية ، وتحولاتها ،اذا درست بعمق وفق ظروفها ودوافعها .

والفصل الاخير من القسم الاول يتناول فيه الانساق البنيوية Structured System في العمل الابداعي حيث يتناول هذه الظاهرة في الخرافات ..الحكايات الشعبية ،وقصص الاطفال ،وعمال ابداعية فردية ،وتظهر تأثيرات شتروس ، خاصة في دراسته المشهورة لبنيه الاسطورة ،في هذا القسم . ويذكر ان مايريد بحثه بصورة خاصة ، هو مايسميه ظاهرة الانساق ،التي اهملتها الدراسات النقدية الحديثة ، وكيفية تشكلها وانحلالها .وفي معرض تشخيصه لهذه الظاهرة ، يبين ان ماقام به هو تطوير لمابحثه اومان ياكوبسون ، حيث درس الاخير تشكل النسق فقط ، بينما اهمل انحلاله ، فيما يضيف كمال ابو ديب بان تشكل النسق نابع من علاقات موءثرة في بنية النص ، وتتم الضربة المدهشة الخلابة في عملية انحلاله ، ويتبع هذه الظاهرة في خمس حكايات شعبية ، وقصيدة ، وينتقل بعدها لدراسة ظاهرة اكثر اهمية هي ظاهرة الانساق الثلاثية ،وبين ذلك في دراسة لنصوص قصصية لزكريا تامر وهاني الراهب ، ثم يطور موضوعه اكثر في دراسته لتشغل ثلاثة انساق وانحلالها معا . ويوءكد ان هذه الظاهرة ـ جذرية في كل نشاط فني ، سواء كانت منابعة جماعية او فردية تصدر عن عنصر الفن والوعي ـ ١٢٦ » . ان الحقل الخصيب ، لدراسة تشكل الانساق الثلاثية وانحلالها هو حكايات : « الف ليلة وليلة » وحبذا لوتناول هذا الاثر المهم بفصل خاص ، ضمن الدراسة التشخيصية المهمة .

وفي القسم الاخير من هذا الفصل ، يدرس نفس الظاهرة ، في نماذج شعرية من الشعر الاوربي،والغربي لشعراء منهم ، عمر الخيام ، فايز خضور ، ومحمد عمران . ونموذج مترجم للشاعر التشيكوسلوفاكي فلاديمير هولان « F. Holan » والحقيقة انه في هذا القسم من الدراسة يصل لذات النتائج السابقة ، وبرغم ان هذا الفصل كان تشخيصا ، الا ان الباحث في لصفحة الاخيرة ، يدرج الاسباب التي يراها موءثرة في تكوين النسق الثلاثي وهي

١ ـ نسق الابعاد الثلاثية في الهندسة الاقليدية ، وطغيان مفعولها على الفكر الانساني عامة، خلال قرون طويلة .

٢ ـ نسق الوحدات الثلاث في المسرح الكلاسيكي « وحدة الزمان ووحدة المكان ، ووحدة الحدث».ولقد كان لهذه الوحدات دور كبير طبع الفن المسرحي ،منذ عهد التأليف الاول عند الاغريق ،مرورا بالقرون الوسطى ، ولحد الان . بطابع معين ، هو ما اصطلح على تسميته ب «الوحدات الارسطية » .

٣ ـ نسق الثالوث المسيحي ، الاب الابن ، والروح القدس ان مفهوم . التكاملية هذا في الفكر المسيحي، في جوهره الى وقت قريب ، كان خاضعا لهذه الثلاثية ولاشك ان لتشدد الكنيسة تجاه تعميم مثل هذا المفهوم ، خصوصا في القرون الوسطى ومقابل فترة الاصلاح الديني ، اثر مهم في صيغ التعبير وانماطه

٤ ـ نسق الثالوث النفسي عند فرويد ، وهي مكونات الجهاز النفسي : الانا ، والانا العليا ، والهو .

واقدم هذه المكونات هو «الهو» ويحتوي على كل موروث منذ الولادة وكذلك ماهو جز ءاساس في الجسم ، ويوءكد فرويد انه تحت المؤثرات الواقعية تكون جزءخاص من ـ الهو ـ واصبح وسطيا بينه والعالم الخارجي هو مايسمى «الانا» ويقوم بمهمة حفظ الذات ايضا ، اما الرادع لرغبات الانا ، فهي « الانا العليا » التي تمثل سلطه الوالدين ، والتقاليد الاجتماعية ، وهو مايعرف بالضمير .

٥ ـ النسق الثلاثي في البنيه الطبقية للمجتمع ، والذي اتفق على ان يتكون من ثلاث طبقات ـ عليا وسطى ، دنيا » .

٦ ـ النسق الثلاثي المتضمن التفسير الجدلي للتاريخ ، حيث يفترض هذا المفهوم تصور ثنائية اساسية ،وبعدا ثالثا ، ينشأ من العلاقة بين الطرفين.

يتألف القسم الثاني من الكتاب ، من فصلين ، هما الخامس والسادس . وفي هذين الفصلين التطبيقيين ينحى الباحث اكاديميا في تحليله للقصائد المختارة .

في الفصل الخامس بقسمه الاول ، يدرس ثلاثة نصوص شعرية لابي نوءاس . ويحاول في كل قصيدة اجلاء ظاهرتين متناقضتين في بنية القصيدة ،يدعوهما بحركتي الاطلال والخمرة . ويظهر ابو نوءس كمجدد في كيفية هجره لعالم الاطلال الذي يوحي بالاندثار ،ومن خلال التحليل البنيوي تظهر حركة الاطلال ذات فعالية مقصودة ، يحاول الشاعر ان يدمرها ، في كل حركة ، باعتبارها تجسد عالم الموت ، وعالم القحط المنهار . على لضد من ذلك يوءسس هذا الشاعر عالمه الشعري على الخمرة ، ومفعولها . باعتبارها المناخ الجديد الذي يستوعب قصيدة العصر ، ن اكتشاف العلاقة التضادية ، بين هاتين الحركتين، يبين كيف ان ابا نؤاس قد اسس صرح شعره على عالم خمري ، وفي تحليله لحركة الخمرة يكتشف انها تستحوذ دائما ـ في النماذج الثلاثة ـ على الجزء الفاعل الاعظم في القصيدة، كما ان هذه الحركة ذات فعل طاغ حيوي وهام ، حتى ان افعالها وصورها تشع بالحياة والحركة ، على نقيض حركة الاطلال لتي لاتحتل الا دورا ثانويا ، والشاعر يقف بالضد لهذه الحركة ،ثم لاجل ان يوضح اكثر هذه العلاقة التناقضية ، يتناول البنية الايقاعية لكل حركة ليثبت ان حركة الخمرة تمتاز بايقاع راقص وحيوي . بينما يعم الخمول حركة الاطلال ،وتسيطر عليها صفة الجمود ان حركة الخمرة، هي نفي واثبات في نفس الوقت نفي للحركة المضادة باعتبارها متخلفة عن روح العصر . واثبات لها كحركة تستوعب فعل الزمن الحاضر ، وهو ماتأسست عليه القصيدة العربية في العصر العباسي .

كما ان الباحث يخصص بحثا قيما لدراسة رائية لابي تمام ، ويلتزم نفس المنهج السابق ،ونفس الغاية . الا ان كثافة هذه القصيدة ، لتي تعتبر بحق نموذجا لشعر ابي تمام في مدى براعته في استثمار العلاقات التي تولدها المجازات ، تجعله يطيل بدراسة هذه القصيدة ، واجلاء العلاقات الفنية ، وصور المجاز المتشابكة والمعقدة التي تشكل لحمة القصيدة . ان الشاعر ،وعبر المقارنة بين الربيع والمعتصم استطاع ـ كما يوءكد الباحث ـ ان يجعل هذه القصيدة تتمحور حول فاعليه الزمن ، واستشراق افاق المستقبل ، ولايكتفي بذلك انما يدرس الثنائيات المتضادة ،التي تغمر القصيدة بقوة الفعل ، والوثبات الشعرية المتتالية ، يبين ذلك مكانة الشاعر في الشعر العربي ، وكيف ان نقاد عصره تجاهلوه لفترة طويلة .لانه لم يوءسس قصيدته على الموروث الشعري المعروف ، ونما حاد عن والطريق بتكثيف قصيدته ، والتركيز على قدره ضمن الحركات المتواشجة في قصائده وفي الفصل الاخير المعنون :ـ الالهة الخفية ـ يحاول مؤلف الكتاب ان يقدم نظرية بنيوية للمضمون الشعري

وبرغم ان ذلك يبدو من مهام اشاعر الا ان المؤلف يضع بعض العلامات المهمة في هذا المجال. ويختار نموذجا شعريا لادونيس ، ليطبق مفهومه ، النص « كيمياء النرجس ـ حلم » . حيث يدرس القصيدة من جميع جوانبها الفنية والمعنوية ، ويقسمها الى ثلاث حركات اساسية حيث يتضاد فعل كل حركة مع فعل الحركة الاخرى . وتنعكس هذه الحركات جميعا لتشكل البنية التكوينية للقصيدة ،ثم يتناول بعد ذلك الانساق اللغوبة في القصيدة ، موضحا اياه بالاستعانة بمخطط تشجيري ، متتبعا خطى لتشومسكي فيما يدعوه ب « النمو التوليدي »

ويختم الفصل بدراسة البنية الايقاعية للقصيدة .

ولئن يقوم هذا الكتاب ،بالانجاز المهم المتسم بالقدرة على الملاحقة ،واكتشاف العلاقات الخفية التي تكون الاعمال الابداعية ، ويجيء جديدا وجادا في البحث موءسسا منهجا جديدا ، ومن هذا المنطلق ، ليثبت الموءلف في مقدمه كتابه قائلا ـ ان طموح هذا الكتاب ثوري تأسيسي ، وفي الان نفسه رفضي ـ٨ ـ وهو ايضا « يهدف الى اكتناه جدلية الخفاء والتجلي ، واسرار البنية العميقة وتحولاتها ، طموحا لا الى فهم عدد محدود من النصوص ، او الظواهر في الشعر والوجود ، بل الى ابعد من ذلك بكثير الى تغيير الفكر العربي في معاينته للثقافة والانسان والشعر ـ٨ واذ يلح كثيرا : الى على البنيوية كمنهج في بحثه لانه يراها «تثوير جذري للفكر وعلاقته بالعالم،وموقعه منه وبازائه. في اللغة.لاتغير البنيوية اللغة ،في المجتمع ،لاتغير البنيوية المجتمع ، في الشعر ، لاتغير البنيوية الشعر .لكنها ، بصرامتها ، واصرارها على الاكتناه المتعمق ،والادراك متعدد الابعاد ، والغوص على المكونات الفعلية للشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات ، تغير الفكر المعاني للغة والمجتمع والشعر وتحوله الى فكر متسائل ، قلق ، متوبث ، مكتنه ، متقص ، فكر جدلي شمولي في رهافة الفكر الخالق وعلى مستواه من اكتمال التصور والابداع ـ٧ـ » . فانه ايضا يقع ببعض الهنات ـ التي لاتقلل من قيمته ـ ولكن كان يجب تجاوزها ، وتجنب الوقوع فيها ، خاصة في مثل هذا البحث الجاد .

واهم مايمكن ملاحظته :

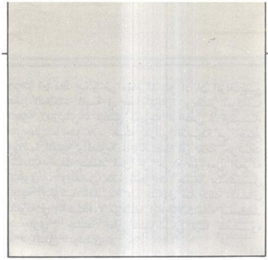
١ ـ ان الباحث كان يكرر خلال صفحات الكتاب ، ولعدة مرات ، ميزات المنهج البنيوي ، وقدرته وحدة فقط على كتشاف العلاقات المتشابكة التي لايمكن اجلاءها ، وهو بذلك يسفه ضمنا مذاهب النقد الاخرى . ومع اننا نتفق مع الموءلف بان المنهج البنيوي استطاع بالفعل الوصول الى نتائج باهرة في تحليلاته ، واستنتاجاته المبنية على فهم خلفيات العمل الابداعي ودور عناصر تكوينه ، الا انه لايعني ان نسد الابواب بوجه المحاولات النقدية التي تبحث باساليب ومناهج تختلف عما خطه المنهج البنيوي لنفسه ، وربما تصل الى ذات الاستنتاجات .

٢ ـ في دراسته للانساق البنيوية ـ الفصل الرابع ـ جاء التحليل تكرارا لتحليل النموذج المدروس في بداية الفصل من ناحية تشكل النسق وانحلاله ، ونفس الامر في دراسة ظاهرة الانساق الثلاثية ، ان تكرار هذا التشخيص فقط لاالتحليل ، في عدد من لنصوص ، يعني دون شك ان هذه النصوص ذاتها لاتملك الخصوصية لتامة ، فلابد لكل منها من اختلافات ، لقد اغفل الباحث هذا لجانب ، هذا من ناحية،ومن ناحية اخرى ان في معرض تفسيره للانساق الثلاثية ، ارجع اسبابها الى انجازات الحضارات القديمة التي ترعرت فيها الاساطير والحكايات الشعبية ، محتوية على انساقها قبل وجود المسببات المذكورة اصلا . ثم ان المنهج البنيوي نفسه في تفسيره للاساطير يعتقد انها ذات منبع واحد او ذات اصول بنيوية نموذجية واحدة

٣ ـ في دراسته لظاهرة الثنائية ، كما جاء في الفصل الثاني ، تتكرر نفس الاشارات والاستنتاجات ،وكذلك في قصائد ابي نؤاس الثلاث . والجزء الاخير من الفصل السادس ، الذي يتناول فيه البنية الايقاعية في قصيدة ادونيس ، هو تكرار لما درسه يتوسع في الفصل الثالث . الذي حلل فيه ظاهرة الابدال في البحور .

٤ ـ في مطلع الفصل الاخير يشير الى ان دراسته هذه تتخذ اربع قصائد نقطة انطلاق لها ، هي اضافة لقصيدة ادونيس قصائد كل من ، ييتس «yeats» ولشاعر اليوناني كفافي «cavavi» . وعبدالوهاب البياتي ،بينما لانجد اية اشارة الى هذه القصائد سوى قصيدة ادونيس .

٥ ـ اضافة الى ملاحظة اخرى هي ان الكتاب كماجاء في العنوان هو دراسة بنيوية في الشعر ، بينما احتوى متنه على دراسات تناولت الحكاية والقصة القصيرة ، وربما يرجع ذلك الى حرص الموءلف على تعميم منهجه وتطبيقه على اكثر من نوع ابداعي.



# جزيرة الليل الأحمر

« سأسمح للرياح أن تدخل بيتي ،
ولكني لن أسمح لها أن تقلع سقفه »

**مسرحية تأليف : علي سلطان**
**عرض : عواد علي**

مقولة غاندي ، هذه ، هي الدرس الجوهري الذي يريد أن يطرحه مؤلف مسرحية « جزيرة الليل الاحمر » الدكتور علي سلطان . فهو يذكرنا بان للاستعمار طرقا وأساليب خبيثة للاستيلاء على ثروات الشعوب النامية ، واخضاعها لسيطرته الاستعمارية . ولذا فان على قيادات وشعوب البلدان النامية ان تأخذ أقصى درجات الحذر والحيطة في رسم سياستها الخارجية .

بيد ان هذا الدرس ، أو التحذير ، لم يأت بشكل مباشرة ، أو معالجة درامية لاحداث واقعية شهدتها احدى بلدان العالم النامي التي احتلت من قبل الاستعمار وانما جاء من خلال معالجة رمزية لاحداث تمر بها جزيرة في احدى البحار ، ضمن اطار تاريخي غير محدد . هناك محوران اساسيان يشكلان موضوع المسرحية . الاول اجتماعي ، والثاني سياسي . ففي المحور الاول يتناول الكاتب علاقة عاطفية تربط صياد سمك يدعى « سومار » وهو ابن كبير الصيادين في جزيرة « فرداس » ( الليل الاحمر فيما بعد ) ، ( وهي جزيرة لا ندري ان كان لها وجود فعلي على الخارطة ، أم انها من خيال المؤلف ) بـ « سيرين » ابنة مسجل قيد نفوس الجزيرة .

يطلب سومار يد حبيبته من ابويها في الحفلة التي يقيمها الملك لمجلس الجزيرة ، ولكنهما يرفضان الطلب بسبب مكانته الاجتماعية التي لا تتلاءم مع موظف كبير عند الملك . فيقترح الملك الاحتكام برأي الحضور ، فيصوتون ضد طلب سومار ، بحجة ان الفتاة الشريفة لا تخرج عن طاعة والديها ، باستثناء القاضي ( آجاد ) الذي يقترح ان يترك الامر الى سيرين نفسها دون راي والديها . ثم يدبر الملك ـ بايحاء من ابنته ريمين التي تكن حبا خفيا لسومار ـ خطة لتزويج سيرين من مدير الشرطة ( شاراد ) . بيد ان سيرين ترفض في البداية الزواج من شاراد ، ولكنها تخضع فيما بعد أمام تهديدات ريمين بقتل سومار ، ويخضع سومار أيضا لتلبية رغبة ريمين في قضاء الليل معها ، خوفا على حياة سيرين المهددة من قبل ريمين .

أما المحور الثاني الذي يبدأ بالمشهد الرابع من الفصل الثاني وحتى نهاية المسرحية ، فهو يتناول وصول سفينة الى الجزيرة تحمل بعضا من الزوار الذين يتظاهرون بأنهم يودون الاطلاع على المعالم السياحية للجزيرة ، واقامة بعض المشاريع الاقتصادية لانعاشها ، بعد سماعهم بطيبة ملكها العادل ، والانسجام التام الذي يسود أهلها ، والخير الذي يعمها . ولكنهم في الواقع جاءوا بخطة للاستيلاء على الجزيرة ، معتمدين على ما يملكونه من ثروة مالية ، وعلى الجمال الساحر الذي تتمتع به « جيلار » ابنة قائد المجموعة ، وذكائها الحاد في تدبير المكائد ، أي ان سلاحهم الوحيد هو الجنس والمال والعقل . وحين يحملون النبأ الى الملك يسارع بالترحيب بهم ، ويعقد اجتماعا لمجلس الجزيرة يطلعه فيه على أهمية هؤلاء الزوار ، فيوافق الجميع ، ما عدا القاضي الذي يتوجس خطرا ، ويطالب بالحذر وعدم التسرع . وهكذا يبدأ الزوار بتنفيذ حلقات خطتهم خطوة فخطوة ، تبدأ بالغاء اسم الليل الاحمر ( الذي يرمز الى ايمان ونظام وتاريخ الجزيرة وسكانها ) ، وشراء القصور والمنازل ، وشراء الملك بتزويجه من جيلار ، وتزويج ريمين من رادن شقيق جيلار . ثم ينفذون خطوتهم الاخيرة ، فيورطون شاراد بقتل الملك مقابل زواجه من جيلار ، وتعيينه وزيرا لابيها « هاد » الذي سيكون ملكا على الجزيرة . غير ان الامور لا تجري على هواهم :

اذ يعبيء القاضي جميع الصيادين ويقودهم لخوض معركة ضد المحتلين ، فيحررون الجزيرة وينتخبونه ملــكا . وتنتهي المسرحية بزواجه من ريمين ، وزواج سومار من حبيبته سيرين .

هذان هما المحوران الرئيسان اللذان ادار عليهما الدكتور علي سلطان احداث مسرحيته . وبالرغم من الجو التاريخي الذي تتحرك فيه شخصيات المسرحية ، فقد جاءت الاحداث قريبة من معطيات العصر الحديث ، مجسدة شكلا من أشكال الحركات الاستعمارية التي شهدها الوطن العربي ، وبعض بلدان القارات الثلاث ، آسيا وأفريقيا وامريكا اللاتينية . ولاشك ان موضــوع المسرحية العام بهذا الفهم يكتسب أهمية استثنائية لما له من صدى كبير في واقعنا العربي الراهن .

اما موضوع المسرحية من رؤية خاصة فهو يثير اشكالات عديدة لابد من تسليط اضاءة نقدية عليه .

ان اول مايثير القاريء هو ذلك العالم المثالي الذي يسود الجزيرة ، فــكل شيء فيها يعود الى الاطمئنان ، الحب يعانق فيها قلوب الناس ، ملكها عادل ، يحبه الناس ، يعمها الخير ويعيش أهلها في أمن وسلام ، ارضها خصبة ونساؤها خصيبات ، انسجام تام وتوازن دقيق ، زوارها طيبون ، يحسنون المعاملة ، ولايخرجون على قــوانين الجزيرة. وزيادة على ذلك فان مدير الشرطة لايكاد يجد اية حادثة ، والقاضي عاطل عن العمــل يكاد ينسى علمه وقوانينه ، وتراوده فكرة المصالحة بين الماء والنار ! . والطبيب لايجد من يعالجه ! . ومسجل قيد نفوس الجزيرة لا يمر يوم دون ان يدخل في سجلاته مواليد جدد لان نساءها يحبلن من الرائحة ! .....

ان الكاتب بتصويره الجزيرة على هذا النحو ، يوقع نفسه في تناقضات عديدة تضعف من رؤيته الفكرية ، وتجعل المسرحية تفتقر الى الصدق والدلالة الواقعية . اذ ليس من المنطقي ان نجد بلدا يحكمه نظام ملكي ، وتســوده فوارق طبقية ، وعلاقات اجتماعية متخلفة . وهو علــى هذه الدرجة من الكمال ! .

أن من أكثر الامور بديهية . وقد غاب ذلك عــن المؤلف — هي ان الدولة النامية — قبل وبعد تحررها من الاستــعمار — تعاني اكثر مــن غـيرها مــن الصراعات والتناقضات الداخلية . ولو افترضنا انها ليست كذلك، فلماذا اذن يسهل على الاستعمار احتلالها بتلك البساطة التي احتل فيها نفر من الزوار الجزيرة ؟ . ثم هل يمكن ان يعيش بلد بتلك الصورة المثالية التي تعيشها الجزيرة، بينما يقوده ملك مغفل يستسلم لاول امرأة تمنحه جسدها شريطة ان يتنكر لاهم القيم الروحية التي يــؤمــن بها شعبه ؟ .

لاشك ان عدم انتباه الكاتب لهذه المسلمات قد ادى به الى خلق انموذج درامي مفتعل في مضمونه ، ولم تتكون خيوطه مــن نسيج الواقــع . او التاريخ الذي اطر به الاحداث والشخصيات . وقد انعكس ذلــك سلبيا على عنصر مهم من عناصر الدراما وقوانينها ، وهو الصراع ، الجانب الديناميكي لاي عمل فني ناجح ، فقد ظهر الصراع سافرا لايحتاج الى كثير من العناء لاكتشافه ، وهو يتمثل بالصراع الذي يحدث بين ريمين من جهة وسومار وسيرين من جهة اخرى، بينما تفتقر مشاركة الشخصيات الاخرى فيه الى الدهشة والاقناع .

### البناء الفني :

تعتمد المسرحية اسلوبا تقليديا في صياغة الحبكة الدرامية ، ولكنه اسلوب محكم ، لا يخلو مــن عنــاصر الاثارة ، يشد تماسك المشــاهد التي تتسلسل بشكل تصاعدي ، ويساهم في تطوير وانماء الاحداث .. وتتجلى قدرة الكاتب الابداعية في الفصل الثاني والثالث حينما يتداخل محورا المسرحية ، وتتوسع شبكة العلاقات بين الشخصيات حتى تصل الى الذروة في مشهد مقتل الملك.

غير ان الامر الذي يدعو الى التساؤل والحيرة هو ذلك الرمز الــذي يجثم بظله الثقيل علــى كــل اجزاء المسرحية ، ففي بداية المسرحية يظهر نور احمر شديد يبهر البصر ، ويضيء المســرح بقوة ترافقــه موسيــقى صاخبة، يستمران فترة ثم ينقطعان ويسدل الستار ويفتح من جديد عــن المشــهد الاول . ثم نكتشف فيما بعد ان احداث المسرحية تجري بعــد ظهور ذلك النور بثمانية عشر عاما ، وان اهل الجزيرة قــد اتخذوا منه تاريخا وذكرى يحتفلون بها كل عام لانه منحهم بركة وخيرا وفيرا. يقول ( آجاد ) عن هذا النور في احدى حواراته :

ذلك نور وتلك حكمة خارقة لاتفسير لها ولا تفسير لنجاتنا منها ، صارت لنا كالايمان قــوية عميقة عظيمة رائعة محيطة غامضة تحفل بالاسرار تشفها النفوس ولا تكشفها ، لقد حدث ذلك وانتهى خلال لحظات ، لكنه كان من القوة والسطوع لدرجة ان سكان الجزر المجاورة قد اطلقوا على جزيرتنا فردأس اسما جديدا هو جزيرة الليل الاحمر . صار جزءا منا وتاريخا لنا لا يمحى وليس لنا فيه فضل الا ان تكون اسرار الكون قد فعلت ذلك لسبب لانعرفه ابدا ... ( ص ١٣ ) .

واذا كنا نفهم من هــذا الرمز على انه تعبير عــن مجموعته القيم الروحية والميثولوجية لسكان الجزيرة فحسب ، فاننا حتما سنكون على قدر من سوء الفهم في اسقاط الرؤية الفكرية للكاتب . والتي تتبلور من خلال الحـدث التاريخي . والجو الخاص للمسرحية . علـى الواقع المعاصر . او بتعبير ادق . الوقوع في شرك الرؤية النمطية الجاهزة للمزاوجة بين الوقائع التاريخية ومعطيات العصر السياسية .

واذا كان لهذا الرمز دلالات اخرى . ولابد ان يكون

له ، فان الكاتب قد احكم غلق النوافذ ، التي يمكن ان نطل من خلالها على تلك الدلالات الكامنة في البنيان الذي شيده.

ان الغموض الذي يكتنف هذا الرمز يترك في ذهن القارىء تساؤلات عديدة لا اجابة لها حينما يفرغ من قراءة المسرحية . ومن جملة هذه الاسئلة :

١ ـ هل ان النور الاحمر يشير الى تاريخ ساكني الجزيرة ؟

٢ ـ هل هو يمثل الجانب الروحي او الميثولوجي لهم ؟

٣ ـ واذا كان يمثل كلا هذين الجانبين فلماذا ظهر في فترة متأخرة عن تاريخ وجودهم كشعب في تلك البقعة الجغرافية ؟ .

الشخصية المسرحية عند على سلطان تتأرجح بين الحيوية الدرامية، واحادية التركيب ، والمقصود بالحيوية هنا ليس ديناميكية الفعل عند الشخصية ، وانما الصفة الانسانية التي تتجلى معالمها باحاسس وافكار وانفعالات وعواطف الشخصية . ولكن الكاتب لم يشأ ان يعمق هذه الحيوية بتطور الشخصية واغنائها ، بل تركها محصورة في نطاق ضيق من ردود الافعال السلبية ازاء عوامل الاحباط التي تجابه مصيرها .. ومن هذه الشخصيات شخصية سومار ، الصياد الذي جاب البحار، اسرارها الداخلية وتقلباتها. هذه الشخصية كان من الممكن ان تكتسب مقومات البطولة الشرعية ، لولا اصرار الكاتب على تحريكها كدمية ضمن المنظور الذي رسمه لحبكة المسرحية ولاشك ان المشاهد الاولى من الفصل الاول تجعل القارىء مقتنعا باهمية هذه الشخصية ، فها هو يعلن امام الملك ومجلسه ، مخاطبا والدة حبيبته التي رفضت زواجهما:

سومار : كل يؤدي عمله ولا فخر في اختلاف الاعمال ، ولولا الصيادون لما اكل السمك احد منكم .

زاجان : ماذا تملك كي تقدم مهرا لابنتي ، هل تقدم لها سمكا ايضا ؟

سومار : املك قلبا يحبها واملك كل البحار التي اجوب.

**ويضيف في حوار آخر مخاطبا ابيها :**

« اعلم انك تمنع حبا يصل الى حد الفداء وارجو ان تثبت لك الايام صحة قولي ، واعلم أن من يملك قلبا محبا وزندا قويا لا يضيره الا يملك شبرا من ارض ، او موجة من بحر فهي اشياء نملكها ولا تملكنا ، والاصل هو الجوهر ، وجوهر الحياة هو الانسان وليس الاشياء » . وهكذا فان الكاتب يلوي عنق سومار قسرا ، ويقصم ظهره فلا هو يقدر على عصيان حكم الملك بالتخلي عن حبيبته ولا هو قادر على تنفيذه ، ويتركه ضائعا كزورق بين الموج والنجوم تجرفه العواصف ان جدف وتجرفه ايضا ان لم يجدف .

والشيء ذاته ينطبق على سيرين التي يرسمها في البداية بابعاد متكاملة ، امرأة جريئة ، ذكية ، حادة الرؤية، تملك زمام عواطفها ، متدفقة المشاعر والاحاسيس الصادقة ، بيد انها ما تلبث ان تتطور وتنمو باتجاه سلبي، فترضخ لمصيرها المرير الذي لم تختره بنفسها ، وانما فرض عليها فرضا .

ولا ادري كيف ارتضى الكاتب لنفسه ان يغير موقفها فجأة ـ ومن غير مسوغ منطقي ـ من التحدي والرفض لمشروع زواجها من شاراد ، الى الانكسار والخنوع والقبول بما رسمته ارادة الاخرين لحياتها الخاصة. ولاشك ان الحوار الجانبي الذي يجري بينها وبين ريمين ، والذي تهدد فيه الاخيرة بايذاء سومار ، اذا لم يوافق على الزواج من شاراد ، لم يقنعنا ولم يكن مبررا لالتزام سيرين جانب الصمت حينما يعرض عليها الزواج للمرة الاخيرة . فقد كان عليها ان تستمر في رفضها، وتكشف عن سر تدخل وتهديد ريمين امام ابيها الملك وحاشيته ...

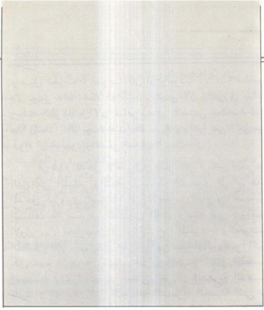
أما الشخصيات التي برع الكاتب في رسم معالمها وجسد ابعادها باتقان ، فهي شخصية اجاد ، وجيلار . تتميز الاولى بحضورها الفكري طيلة احداث المسرحية ، انها الصوت الوحيد المعارض لكل ما يجري من امور سلبية داخل الجزيرة ، تعتمل في داخلها هواجس صادقة، وتمتلك رؤية واعية ، وقدرة كبيرة على تحليل النوايا الخفية . وهي الشخصية الوحيدة التي تنمو وتتطور باتجاه ايجابي .

اما جيلار ، فهي على نقيض الشخصيات الاخرى تكتشف ابعادها اول وهلة، جذابة تمتلك سحرا خاصا ، خبيثة ، تجيد فن الدهاء ، فتفرض ظلها على الشخصيات الاخرى ، حتى لتبدو احيانا محور الاحداث ، والبوصلة التي تقرر مصائر الشخصيات المحيطة بها . انها حقا شخصية مثيرة نجح الكاتب في رسمها نجاحا كبيرا .

وثمة ملاحظة عامة حول لغة المسرحية ، فالحوارات لاتجد فيها اختلافا يذكر في تكوينها وصياغتها اللغوية حتى لكانك تحسها احيانا تصدر عن لسان واحد هو لسان الكاتب نفسه . وعموما فهو يستخدم لغة جميلة ، سلسة، ولكنه يزينها بطابع رومانسي احيانا ، ولا سيما في بعض حوارات سومار ، ومناجاته لحبيبته :

« احيا كل يوم الف مرة واموت الفا اخرى ، تغرقني الدموع وبسمة تنساب من شفتي، اهيم في السماء اطير فوق السحاب، تنكسر اجنحتي اغوص في الارض والبحر اموت ثم تبعثني من جديد ومضات حب تبعث الحياة في قلب الحجر ...»(ص ٣٢)

غير ان هذا الحس الشاعري الرومانسي يبدو غير منسجم مع طبيعة الشخصية التي لم يكشف لنا الكاتب عن خلفيتها الثقافية . وبالتالي فهو يترك لنا انطباعا بعدم صدقها فيما يصدر عنها من احاسيس ومشاعر انسانية، وانما وضعها الكاتب لاغراض ادبية صرفة .



# تعالي نذهب الى البرية

■ شعر : زاهر الجيزاني

■ عرض : حاتم محمد الصكر



الاول الذي تتركه قراءة الديوان الاول لزاهر الجيزاني ( تعالي نذهب الى البرية ) هو الشعور بالرضا عن المستوى العام الذي وصلت اليه قصيدة هذا الشاعر الشاب الذي بدأ الكتابة اوائل عقدنا الحالي ومبعث هذا الشعور : انك تجد ملامح شخصية للشاعر تميزه عمن قرأت من زملائه ، سواء في اختيار الموضوع ام في الصياغة ، ولعل هذا التميز يتضح بصورة جلية حين تقف عند قاموسه الشعري الذي يفصح عن توجهه القصدي نحو تخطيط ملامحه الخاصة ورسم علامات وجهه الفارقة ..

ولكن هذا الاحساس بالتميز ، باعتباره نية قصدية ، قد يغدو ذا اثر سلبي على رسم الصورة المتوخاة للشاعر : أي ان اندفاع زاهر في سبيل تأصيل تجربته باكرا وبهذا الشكل الذي يشعرك انه اختيار نهائي يرتاح اليه ، هذا الاندفاع يكون مصحوبا بما يشبه ( تأكيد الذات ) وتكرار السمات الخاصة بمناسبة ودون مناسبة حتى تصبح الكثير من القصائد تكرارا لما يريد ان يثبته الشاعر لنفسه من قسمات جميلة ، وقد ابيح لنفسي تشبيه هذه الحالة بشخص يصور نفسه في اوضاع مختلفة تظهر جانبا فاتنا يحرص على تنبيه المشاهد اليه ..

هذه الملاحظة تكتسب مشروعيتها حين يصطدم بالحاح زاهر على اجواء معينة يمكن ان تصلح اطارا مناسبا لقصيدة ما ، لكنها لا تمتلك ما يبرر اطرادها وتلاحقها حتى في حالة التنويعات التي اختارها لها الشاعر مستنجدا بهذا الحشد الرهيب من المفردات البدوية والمصطلحات الصوفية ..

ان ( تأكيد الذات ) شعريا ، يتصل بـ ( زاهر ) حد استنزاف المفردة الواحدة ، التي تؤدي وظيفة الرمز الشاعري الجميل ، لكن الشاعر يلاحقها وكانه يريد استصدار ( براءة اختراع ) بها ، كي لا تتسلل الى قاموس الاخرين ..

واذا كان زاهر حرا في ان يجد الاطار الذي يلائم

توصيل تجربته، صوفيا كان او وجوديا .. فانه مطالب بالا يعتبر ذلك شكلا نهائيا .. ليس لان زاهر في بداية رحلته الطويلة بل لان شاعريته في الاساس ممتحنة عبر هذا المحك : الا يجمد عند حد .. لان زاهر يعي اكثر من سواه ان الجمود والشعر ضدان لا يجتمعان ! .

ان هذا المدخل الاحترازي مبني على اساس الحرص التام على الشاعر والثقة بمستقبله الشعري بل ان هذا المدخل ضروري استنادا الى الاعجاب التام والاحساس السالف بالرضا عن المستوى الذي وصله عبر ديوانه الاول ... مفترضين ان ( التنوع ) المفقود ، والعفوية الغائبة ، كانا سيمنحان تجربة زاهر عمقا اشد وتأثيرا اكبر بدل قمع التجربة ومحاصرتها في الاطار الذي خلقته القصدية والقراءات .. بمعنى اخر ان التجربة الذهنية طغت في الديوان على الاندفاعة الشعرية الجميلة التي لم تختنق تماما ، بل تناثرت هنا وهناك في اجزاء من الديوان ومقاطع من قصائده الكثيرة ..

ان قارئا اخر قد يجد مبررا للشاعر ، فهذا ديوانه الاول ، وما زال لديه ـ وامامه ـ الكثير ليقوله .. ولربما وجد البعض تفسيرا لذلك ، بالتأثيرات المشروعة ، فزاهر شاعر ذو ثقافة واسعة ، وهذه الثقافة بقدر ما هي حاجة اساسية ، قد تصبح ذات اثر سالب فتتسلل الى صوت الشاعر وترتسم على ملامحه .. فالقراءات الصوفية ـ في مصادرها الاصلية وعبر استيعاب الرواد لها ـ قد تركت اثرا بارزا في اختيار الشاعر لهذا الشكل .. واياً كانت المؤثرات .. فان القصيدة ذاتها ترهق وتثقل بما لا يتيح رؤية الوجه الحقيقي لها .. وتلك مسؤولية الشاعر في دواوينه التالية .

ان عنوان الديوان لا علاقة له باي من قصائده ، وهذا يؤكد القصدية التي تؤطر التجربة والتي سنجد انها تغدو ( قسرية ) احيانا . فالقصد المسبق دليل وعي الشاعر بمكوناته وعلامة نضج واتساق ، الا ان قسر الموضوعات كلها لتصب في وعاء مهيء مسبقا لا تخلو من قسر وتعسف كما سنؤشر لاحقا من خلال استشهادات كثيرة يحفل بها الديوان .

والبرية هنا اختيار فكري انساني : ( فكري ) لانها تختزل نزوعا ذاتيا لدى الشاعر في ( الخلاص ) كخطوة تالية للرفض .. فهو اذ افترق عن عصره زمنيا بمعنى الانتماء الى الواقع لابد ان يوجد البديل وقد شاء الشاعر ان تكون ( البرية ) ذلك البديل الذي يدعو صاحبته اليه ليس بدافع النزوع الرومانسي ( والشاعر لا ينجو من مؤثرات مقاربة للرومانسية ) بل بدافع ( يوتوبي ) ان صحت التسمية اي انه يريد ان يقيم في البرية مدينة فاضلة بعد ان وجدها مكانا افسح من ان تضيق به وبحبيبته ( التي نخرج من الديوان دون ان نراها فهل هي نفس الشاعر ؟؟ ) .

والبرية اختيار ( انساني ) بالمعنى الفلسفي للكلمة فالشاعر منسحب الى الداخل ، نافض يده من لعبة الواقع ووهم الحياة ، انه يتحرك جسديا بين ( النادل الفج والاصدقاء الجدار ) لكنه يحلق مستدعيا الانهيار والزلازل والكواكب يحاورها ويعايشها .. فهو يعوض عن ما في الحياة من جفاف وصلابة بالهجرة الداخلية صوب البرية .. معيدا صورة الخلق الاول للانسان وهو يطارد الحيوانات حرا طليقا ..

ان فهم علاقة العنوان بمضمون القصائد ذو دلالة كبيرة على هذا المستوى من التعامل النقدي ، انه مفتاح سوف يعيننا على فك كثير من المستغلقات والمعميات المنثورة في الديوان ..

ان زاهر في ديوانه الاول هذا ، حزين دامع العينين. ومن هنا كان افتراقه عن الارض افتراقا يحمله مسؤولية ان يصنع البديل الاجمل . انه ليس افتراقا عبثيا على طريقة ( ليات من بعدي الطوفان ) والا لما احتاج زاهر اكثر من حبيبته والطريق المؤدي الى البرية !

عبر هذا الباب نحس الفكر العلائي ( نسبة الى ابي العلاء المعري ) الذي وقع الشاعر تحت تأثيره . وشواهدي على ما اقول ليست تلك التضمينات الشعرية من ابي العلاء فقط . وانما عبر الفكرة الغالبة على معالجاته ..

ان بحثنا عن خلفيات تجربة زاهر ، تعيننا على فك المستغلق من شعره اذ نحن لسنا بصدد اتهامه بالحزن . هذا الهاجس الذي يلامس القلوب بشفافية ويتجذر في الاعماق ليغدو ابداعا . فالحزن ليس حالة سالبة دوما الا اذا كان سطحيا ..

في قصيدة قصيرة يتحدث الشاعر عن شجرة : تحتها تلتقي خطوتان . ثم تلوح النهاية هكذا : ( خبرا في جريدة ) .. والذي يبقى : الشجرة وحدها .. وهذه نهاية جميلة لو توقف عندها الشاعر اذ يعكس بذلك حسه الطبيعي من خلال فكرة الوجود والفناء . ويعيد بذلك ما سبق ان فعله ابن خفاجة في حواره مع الجبل : لكن زاهر يسقط نواياه على الشجرة فتمسي اخر القصيدة ( جثة هامدة ) رغم انها موكولة بحمل ( نار ) البشر اي توقهم للمعرفة .. ولكن ؟ هل تعي الشجرة وجودها ؟

أتراها

وقد حملت لها نارها ـ تذكر اسمها ؟؟

( شجرة / ٧ )

هذا السؤال الجوهري يحيلنا مباشرة الى اسئلة المعري عن الطبيعة :

اتدري الشمس ان لها بهاء

الحزن يكمن هنا في ان الشاعر يمتلك من ( الاسئلة ) ما يوقعه في الحزن حتى وهو يسير صوب ( بريته ) ـ البديل ..

في قصيدة اخرى يأخذنا الشاعر الى مصير اكليل من الورد ـ بكل ما يعنيه من رمز زاه بهيج ـ لنقرأ :

ها هو الاكليل
بعد عمر مضى يستحيل ،
أصصا رثةـفارش عند اقواسها راحتيه الذبول،
( صورة ملك في زمان غابر /١٢ )

ان مصدر الحزن هنا فلسفي وهو ما يجعلنا نبحث عن جذوره لا لنتلمس المؤثرات فهي مشروعة في حالة زاهر ، وانما لنتفحص ابعاده ، ودلالته ضمن مجمل الطرح الشعري ان ( تشاؤمية ) أبي العاء رافد صغير في مجرى التجربة فهناك ( الصوفية ) التي تركت اثرا بارزا مباشرا تارة وغير مباشر اخرى في قصيدة زاهر ، الا ان طريقة تعامل زاهر مع الفكر الصوفي طريقة انتقائية اي انه يقبل على ما في الصوفية من نقاط تلاق بمنهجه الشعري ففي الحزن مثلا تستهوي زاهر كثيرا نظرية الحلول والاحساس بالموجود الاعظم داخل النفس التي تبدو موزعة بين حالين ، وكذلك في التوق الصوفي الى الالتقاء بالذات العليا والفناء فيها وما يصاحب هذا التوق من تنويعات : الرغبات والموانع .. المواجد والحالات الخ.

ان ملامسة الصوفية لا تظل خجولة او خفيفة بل تغدو احيانا ( نظما ) للحالة كما يتخيلها زاهر بدل ان تكون الصوفية اطارا مناسبا لتجربة شعرية او اكثر . وهذا ما عنيناه مباشرة حين احترزنا ـ في مقدمة المقالة ـ على تبني الطرح الصوفي لدى زاهر .. ويمكن مراجعة ( من كتاب محيي‌الدين بن عربي ) ص ٧٤ لتوضيح ذلك .. فالورقة السابعة رغم جمال لغتها واحتشادها بالعاطفة لم تتعد مواجع ابن عربي ذاته .. اي ان زاهرا لم يكسبها ( المعاصرة ) التي يفترض ان تتوخى من استلهام التراث :

**بعد الفجـر**
**في ساعة مهملة ما بين ساعتين**
**قد رفع الغطاء**
**وانكشف البرزخ بين الارض والسماء**

رايت :

**جسد المنصور مرتين**
**منقبض اليدين**
**والفتنة الخرساء ـ فوق الجسد المسجى**
**ترسم بالسخام صورتين**

**وامحت الرؤيا ..** ص ٥ ٧

ويمكن الاستزادة بمراجعة ( مكاتبات ابي يزيد البسطامي ) و ( نواويس ) .. ان القارىء لا يستطيع ـ رغم الاحتراز السابق ـ الا ان يدهش لهذا التمثل الرائع من الشاعر لمفردات الصوفية واستخدامها بهذه الدقة وهم ـ كما نعلم ـ لهم قاموسهم الخاص .. والحديث عن القاموس الصوفي يسلمنا للتوقف عند لغة زاهر ، فهو ينتقي ما يلائم ( حاله ) تماما سواء لجأ للمفردات الغريبة المتعمدة للاحاطة بالجو النفسي ( الصوفي ) للتجربة ام اختار اللغة العادية :

**هي النفس مثل الزجاجة ـ في اول الصبح حطمتها ـ وفي اول الليل رممتها ـ**

**هي النفس في ساعة الانتماء السعيدة تجلو الصدا.**

عند ناصية السلم الكهربائي /٣٧

ان التأمل هنا واضح .. والانسحاب الى النفس والتفرس في احوالها ، من ادبيات الصوفية المعروفة الا ان اللغة تؤدي ـ في هذا المقام ـ وظيفة ديكورية يصبح مبررا معها استخدام الشاعر لعبارات وكلمات تراثية كأن يسمي المطر ـ في القصيدة المسماة مطـر ـ بأنه ( صيب ) و ( ودق ) . وفي ( صورة ملك من زمان غابر ) ص ١١ يمكن ملاحقة مفردات اخرى اخرى ( شملة الفتح ) ( الطغراء ) ( الجوشن ) ( الديمة ) بل ان التضمين ـ وهو صورة تصبح للتعامل مع الموروث ـ يجيء معبرا عن استيعاب الشاعر وتفهمه الواسع للعلاقة مع التراث ، ففي فقرة واحدة يمزج فكرة من ابي العلاء المعري مع فقـرة من القرآن بهذا الشكل :

فأشرت اليهما بللا بقعة الروح .
**واهبطا بلدي .**

ومن ابي العلاء ايضا :

**ليتني هذه ماسة ثم تخضر ..**

ويصل التضمين حد الاتقان يحول الشاعر المادة المضمنة الى جزء مندمج بالقصيدة دون اشارة مباشرة او نظم حرفي كاشارته لارم ذات العماد التي تطفو كل اربعين عاما فيكون السعيد من يراها .. ولكنه لا يشير لهذه الجنة الا بأوصافها :

**اي حلم رآني !**
**هو الشعر يفتح اوراقه وبراعمه مرة كل دهر ..**

التأويل /٤٤

الا ان ادبيات الصوفية واشاراتهم تأخذ الحظ الاوفر في قاموس زاهر حتى انه يكرر فكرة واحدة بصيغ متعددة ، هذه الفكرة هي لب المعاناة الصوفية ، حين

يكون المحب نفســه وحبيبه . فيلتبس بالحالة وتــزول الفواصل بينه وبين الخارج ، وهي فكرة استهوت زاهر لما فيها من معاناة التناقض والازدواج ــ ربما ــ فعبر عنها بهذا الشكل :

**أبني أيامي**
**أمحو أيامي** **قلق /١٥**
**متى أنا**
**ارى أنا متحدا** **/٧٣**
**أدخل في هيئة الخارج**
**أخرج في هيئة الداخل**
و... **أشرق بين يدي**
**وأأفل بين يدي** **التأويل/٤٦**
و... **يصعد بالنزول**
**ينزل بالصعود**
و... **أفتت نفسي / أعبر قيدي / أتجمع في جهة اخرى**
و... **انها برزخ الابدية**
**وتبدأ اذ انتهي ثم ابدأ اذ تنتهي**
**وايمم وجهي لناحيتي**
**( عوالم زهرة الهندباء الغامضة / ٥٧ )**
و... **تكشفت في صورة القدح الشيخ**
**داخلا في تتال ــ خارجا من تتال**
**( اربعة ابواب لهيئة الحجر /٦١)**

ان هذه الاستشهادات ليست تنويعا لفكرة واحدة واحدة بل نظم يندرج تحت الاعجاب بالفكرة وتكــرار طرحها وهو ما اشرنا اليه محترزين في مقدمة دراستنا هذه .

ان زاهر يثقل بالفكرة كاهل قصيدته فتنوء تحت عبارات مثل ( فرسخ من محبه ) و ( اهليلجة الجسد ) و ( مصباح المصباح ) و ( عراء العراء ) و ( ماء الصمدية ) بل ( بكتريا العشق ) !! ايضا .. وهيولاه ودرة اللغة الدموية ..

وهذا كله يبرر خوفنا المشروع من ان تمتد ظلال هذه اللغة لتخنق التجربة خاصة وان زاهر ينساق وراء التداعي : ا ي ان اللفظة لديه تستدعي فكرة كاملة احيانا وهذا عكس ما هو مطلوب شعريا .. وهذا التداعي في النظم يتوفر على اكثر من لعبة فنية يجيدها زاهر : فما هو ــ مثلا ــ يجانس مجانسة داخلية في قوله :

وبنينا ريحا وربطناها
في ولولة تفتح صيرورتها بعويل ووعول حجر يعوي

وثمة تداع من نوع اخر اذ يكرر الشاعر حشدا يزيد على عشرين فعلا في اسطر لا تزيد على الخمسة .. وربما كان لديه مبرر من احاطة بالجو النفسي او تمثل الروح الحلولية التي يناجيها .. لكن تداعي الافعــال يصدم القارىء ويفسد ايقاع القصيدة :

**تجيش ، تداخل ، اتحد ، وافترب**
**وابتعد ، وانعزل ، وامتزج ، وانفصل ، وانحدر ،**
**وارتق**
**تدحرج ، تعوج ، تطاير ، تجمع ، تفكك**
**تمدد ، التحم ، انكمش ، وارتعش ، وتواصل**
**احترق بالتوحد ...** **( عوالم ... /٦١ )**

ان مثل هذا التداعي في النظم وان يكن قائما على مبرر . الا انه يغلق القصيدة تماما ويلجىء الشاعر الى تعامل مجاني مع المفردة يصبح لنا الحق بعده ان نتساءل ما يعني مثلا بقوله وردة الاربعاء ؟ التي تكررت مرتين ولماذا الاربعاء بالذات ؟ ان لم يكن التداعي اللامنتظم هو الباعث ؟

ان ضربا من تداعيات زاهر يخضع لتقنية جيدة يمكن ان نشير ثانية الى بعضها كتكرارة للحرف الذي يخلق موسيقى خاصة تشيع في البيتين الاتيين :

**غربة واغتراب ومر الفريب غماما وغام ، غراب**
**زهر آس بسوسن السهل ساقية من سنى وسراب.**
( اربعة ابواب / ٦٣ )

ان لمثل هذه التداعيات باشكالها المختلفــة مردودا سلبيا اذ تجيء القصيدة في احيان كثيرة فاقدة الوقــع الشعري ــ حتى في حالة سلامة وزنها ــ كما ان الشاعر لا يستطيع التزامها دوما فتهبط تعبيراته احيانا الى نثرية ركيكة ..

وسوف اورد بعضا من هذه العبارات آملا ان تقارن باللغة العالية العسيرة التي التزمها في مواضع اخرى :
كلها ليلة وتؤول / صحن اتربة

**جملة حياتي ــ تبدأ من مماتي**
**تذكرت للجوزاء اسما / تذكرت يوما**
**هل الموجة تبدأ كي تتلاشى**
**تقول أنا الفجر !!**
**ما هو الفجر ؟!**
**هذا اواني**
**يا جرثومة الزمان**
**يا شديدة البأس**

**تجلس الايام في كأسي**
**فاسدة الحال**
**وانا اتبعثر في بالي**

مثل تلك التعبيرات ( النثرية ) تستدعي التأمل ومطالبة الشاعر بتحديد مرتكز معين لتعامله مع اللغة خاصة وهو قادر على صنع صور جميلة كقوله :

**اتدلى مثل صليب من عنق الايام**
**و .. اطفر في سنبلة قمحا**
**في صدر امرأة ثديا ..**

ولان زاهرا يولي اللغة اهتماما استثنائيا باعتباره يقع تحت تأثير الصوفية واشاراتها وتلاعبها بالالفاظ فانه مطالب بالا يستجيب لمجرد التداعي او لالحاح القافية التي يصبح التزامها مخلا بالجو النفسي للقصيدة علما بأن الشاعر قد يرتكب لاجلها ـ أي القافية ـ اخطاء واضحة واضحة كالخطأ الذي يصطلح على تسميته بالاقواء وقد تكرر اربع مرات في الديوان

لاخطف السنا الموله الصبي من جلاله
أغسله بقامتي منمحي ضلالْ .
( اربعة ابواب / ٦٤ )

وخض فيها قمر العروبه
وامرر بديك الخضر في شحوبهْ
( من كتاب محيي الدين بن عربي /٧٥ )

ربما ملك وله شاطىء وسفينة
ربما عشق خاف ان ترقد الارض في قبره
فبنى كوكبا اخر من حنينه
( اربعة تعاريف للشجرة / ٨٥ )

وذا مالي قدحا من حنينه
وانا جالس في موجتي والوح فيجسدي للسفينة.
( هواء المدن / ١٠٦ )

هذا الخطأ المطرد لا يؤشر الا لفوضى في موسيقى القصيدة رغم ان ( زاهر ) وضع اشارة في مدخل ديوانه برر ـ استنادا الى الموروث ـ ما في قصائده من انتقالات بين الابحر او مزج تفعيلتين او اكثر . فزاهر ـ بمعاصرته وثقافته ـ يفهم اكثر من سواه الفرق الواضح بين الوزن والايقاع والعلاقة بينهما ، اذ لا تكفي سلامة الوزن ليكون الايقاع العام للقصيدة . مقبولا .. فهناك تحفظات كثيرة على سلامة الوزن داخل البحر الواحد ذاته فضلا عن مدى انسجام البحور المتداخلة .. ومن امثلة انكسارات الوزن المخلة .

**مثلثة أقواسها ونجومها ـ تشق رؤوس الموج**
**من يحملني نحو الشجرة**
**تمس ذبولي**
**وتزيل نحولي**
**احترق بالتوحد / احترق بالمكاشفة / احترق بالتفاصح ..**

وفي حالات اخرى كثيرة يتم الانتقال من بحر الى آخر بشكل غير مقنع موسيقيا مما يعرض القصيدة المنسابة المندفعة الى ما يشبه ( المطبات ) الهوائية التي تخلخل بناؤها كالمزج بين المتدارك والمتقارب في الابيات الاتية ( مع ملاحظة افتعال القافية ) .

**هذه جمرة الاختراق .. نقول**
**هو البحر باق .. نقول**
**ربما نوجز الرغبات بما نقول** ( مطر / ١٠ )

ان بيتا واحدا ـ هو الثالث هنا ـ تسلل من المتقارب ليحدث انكسارا ـ غير مبرر حتى عند الاحتكام الى فرضيات زاهر في اشارته السابقة للقصائد .

ولدي امثلة كثيرة لا اريد ان اوردها جميعا خشية الاطالة وهي موجودة في كل قصيدة تقريبا بل انها تمتد لتسم قصائد معينة باكملها ( كالابجدية الناقصة ) وفي ظني ان زاهر انطلق في تبرير مزج البحور او التفعيلات منطلقا سليما يعبر عن حسه الموسيقي واتقانه الحرفي للعروض الا انه عند التطبيق جاء بمتنافر لا يستساغ ايقاعا ولا يمكن مقارنته حتى بالحجج التي اعتمدها في اشارته . وفي ظني ان طرحا شعريا كالذي اتى به زاهر يحتاج الى موسيقى تخفف من كثافته وثقله ففي حديث شعري عن الجوهر والحادث والقديم وسواها تحتاج القصيدة الى ان تصل القارىء مزيحة عن جانبها هواء كثيفا يعيقها عن الطيران ! ولدي من شعر زاهر نفسه ادلة على ما اقول ففي مقاطع غنائية عذبة يتألق شعره وتتجسد عذاباته وتوقه رغم انه لا يمارس المزج الغريب بين تفعيلات المتقارب والرجز والرمل والمتدارك !!

واذا كان لابد من استشهاد فلنقرأ هذه المقاطع من ناووس ( اخر الليل ) .

**حين داهمني زاهر بالليالي الكبيرة في صورة العشب**
**او صورة الساقية**
**علم حنجرتي آية ثانية**
**كاد يسبقني جسدي ويصيح :**
**العذاب**
**بالحصاة الندية بي بالصدى والكتابه**

ادركت ليلتي سرها ـ فاشارت الي السحابه .

على العكس من ذلك يساهم التشطير غير المتقن والتوزيع الخاطىء للكلمات داخل البيت في ارباك هندسة القصيدة وقطع تسلسلها النغمي ، الذي لا نلح على تواجده كقيمة فنية صرفية اي لغرض جمالي باذخ ، بل حرصا على التوصيل الذي لا شك ان زاهر حريص عليه ..

وهذه الملاحظة سبق لي ان سقتها وانا اتحدث عن اشعار زاهر التي قدمها في ملتقى الشباب الشعري الاول واجد نفسي مضطرا لايرادها لانها تطبع اغلب قصائد زاهر ..

واذا كان هذا التوزيع ـ الذي لا يعتمد على المعنى او الوزن او القافية ـ مبررا في الشعر المترجم او قصيدة النثر ، فانه يجافي قطعا روح القصيدة الحرة التي اختار زاهر الالتزام بأصولها عبر ديوانه ..

والامثلة كثيرة وسأورد هنا بعضها :

اثقب جدران السفن الراسية ، اتدلى مثل
صليب من عنق الايام ..

ان الايقاع يجمد تماما في البيت الاول لان فقرة جديدة تبدأ بالفعل ( اتدلى ) سواء احتكمنا الى الجملة ام الايقاع . ومثل ذلك قوله :

بينما كنت اقطع المغازة رايت صخرة يافعة اثرت
ولنا الحق حين نتساءل عن جدوى كتابة الابيات

الاتية بهذا الشكل :

.. وكان في بيتي لكم طائر
عينـاه
عينا عاشق ..
ناحـل
لو يرجم الماء حصاة دمي
ويبتني عرشا على
الساحـل

( شجرة الذكرى / ٥٥ )

على العكس من ذلك تزدحم الحركات في بيت واحد وتحتشد الافعال بهذا الشكل :

... اركض من غير ربيع يا بحر استرخ على بيدائي

وهذا البيت يمكن ان يشطر بشكل صحيح ايقاعا ومعنى بحيث يبدا بيت ثان بهذا البحر ومثلها بداية قصيدة ( قلق ) التي تجسد حقا قلق الشاعر وهو يصوغ عبارته :

.. راس في المقهى ـ ارعى في جسدي ـ ارسم
شطآنا مزدحمات بالسفن الراسية ..

ان هندسة البيت الشعري جزء مهم من بناء القصيدة وان اضطرابه يعني تخلخل بنائها وضعف توصيلها بالتالي .. ولدى زاهر قدرات كبيرة في الانتباه الى هذه المسألة ، اذ هي تبدو غريبة في حال شاعر مثله يمتلك ـ مبكرا ـ مخزونا ثريا من القراءات مقرونا بالشاعرية الفذة ..

وما دمنا بصدد القراءات فلننبه الى ان التأثر بالاخرين مشروع وطبيعي كما هو معروف الا ان التأثر تجاوز مجرد استيعاب التجربة وامتد الى تجربة الشاعر نفسه . ويمكن ان نشير في هذا المجال الى فقرات ادونيسية كثيرة في قصيدة ( ارخ الان يا غصن ) ـ على سبيل المثال ـ وفي تعبيرات معينة لا يصعب على المرء احالتها الى ادونيس مثل تحريض الماء ومفاوضة الصحراء وعباءة الريح ووردة السؤال .. وفي صيغ محددة كقوله ( حجر خارج للنقاء ) و ( كل وحي كتاب ) .. وفي قصيدة ( بغداد ) احالة سريعة الى قصيدة السياب عن بغداد ايضا ( المبغى ) ليس لطريقة التناول فحسب بل في الكثير من الجمل الشعرية لا سيما في المقاطع الاولى ( ارايت النوا ؟ ... هو النخل .. ) ويمكن ان نؤشر هنا وهناك تأثرات اقل عمقا كصورة الرجل الجالس فوق سعادة ايامه ـ وهي تحيل فورا الى اشعار فاضل العزاوي .. ويبدو لي ان زاهر متمكن في استيعاب التراث بصورة افضل من القراءات الحديثة فها هو يستفيد من التلاعب بالحروف بهذا الشكل الرائع مذكرا بالمعري ( ولم يوصل بلامي باء ) فيقول :

لي ياني والمنازل ابراجي ـ وسطوع الجوزاء امرأة
يشغلها النمش الصحراوي ويشغلها حرف الهاء

اما استلهام الاشراقات الصوفية وحالات الوجد والتوق للاتحاد فهي تعطي القارىء احساسا بان الشاعر يعيش شيخوخة مبكرة لا يتسع لها عمره الغض باعتباره شاعرا شابا يعيش اوج تفتحه وعطائه فهذا ( الصبي الملوث بالكلمات ) يوهم قارئه بتجربة شيخ تتبعثر الحكم من بين يديه ويمتلك حس نبي كلما لامست يداه شيئا احالته شعرا حتى انك لاتجد لزاهر الذي تعرف رغبة ما او مغامرة عابرة .. وهذا مزلق اخر تقع فيه القصيدة المثقلة بالفكر المقنن المسبق .. الذي يقطع التجربة عن زمنها الراهن ..

لكننا لن نعدم ان نجد في بعض القصائد مواجع واقعية لا تخفيها التجارب الذهنية ففي قصيدة ( بغداد ) مثلا تحس ان الشاعر يراهن على دور بغداد في مسيرة المستقبل

تجلس في الحضرة العربية
فارعة كحلاء

**يؤذن الحجر**
**كل صباح ـ انها النبيه .**

وفي ( اضراب عسقلان ) نقرأ :

**دم كفؤاد النبي**
**الدم العربي**

كما ان القصيدة تكتسب شفافية جميلة حين تسير في غرض واضح واشير بخاصة الى قصيدتين هامتين في هذا المجال هما ( استهلال في تمجيد البحر ) و ( التأويل ) ففي الاولى نقف على شغف الشاعر الذي يدعوه ( اسد العالم ) وما يرمز اليه من جبروت ونقاء .. اما ( التأويل ) فهي قصيدة طويلة وحادة العبارة كرس لها الشاعر جهدا كبيرا سواء في الفكرة ام التقنية المتنوعة وهي اشبه باسراء روحي كاشف او رحلة جريئة في خارطة الروح ..

وكم وددت لو ان لغة الشاعر الواثقة الجزلة ، خلت من بعض الاخطاء التي لا يصح لمثله الوقوع فيها ، كاستخدامه للفعل ( أباح ) مرتين بمعنى البوح اي التصريح بالشيء .. وقوله ( هد علي مناحات عشر ) بالجر بدل النصب ولفت انتباهي خطأ مطرد اذ يأتي الضمير والاسم معا في عبارة واحدة مثل :

حينما حسها جزعي وانحدرن اليها الجبال

و ... كلما رغبا بالتلاقي فلن تقبضا غير وحشتها في الهواء اليدان .

و ... ربما مخلب ادفع اسنانها عن دمي هذه المدن الجارحه .

كما يستخدم الفعل ( شاقاني ) عدة مرات بمعنى المازحة وهو استخدام غريب ، كذلك استخدامه ( المواجيد ) بدل ( المواجد ) لضرورة الوزن كما احسب ..

يهمني في ختام مراجعتي للديوان ان اسجل تفاؤلي بشاعرية زاهر التي اتيح لي تفحصها بتأن وتفصيل مما رسخ قناعتي التي صرحت بها من قبل بأن زاهرا من بين شعرائنا الشباب القلائل الذين يعون مستلزمات فنهم الشعري فهو يمتلك سعة افق ومتابعة جيدة وامكانية رائعة في تطويع الجملة الشعرية وتحميلها معاناته التي يستطيع بالمزيد من العناية ان يوصلها الى قارئه بالفه وحب وليس بالغرابة والمشاكسة .. كما انه في حال مراعاة الظرف الموضوعي ( باعتبار ان هذا هو ديوانه الاول ) يكون قد حقق الكثير مما لم يحققه سواه عبر دواوين متعددة ..

اما الملاحظات السابقة فرغم كون بعضها جزئيا او جانبيا الا انني حرصت على سوقها مؤمنا بقدرة الشاعر ودأبه الصادق على شق طريقه في مغامرة الشعر التي اختار .



صدر عن وزارة الثقافة والأعلام

# عبدالله والدرويش

■ شعر : ياسين طه حافظ

# ثقافتان في المواجهة وانطلاقة للثقافة التقدمية

في المغرب لا يمكن للملاحظ ، والمعايش للوضع الثقافي العام ، الا ان يتحدث عن ثقافتين متغايرتين ، بل وربما جاز له ان يتحدث عن وجود ثقافات عدة ، ترتبط بالابنية الثقافية والذهنية القائمة . ولكننا ، وحتى لو سقطنا في مغبة التعميم ، نستطيع ان نتحدث عن ثقافتين متعارضتين وفي طريقهما الى التجابه . الثقافة الاولى ، وهي التي نريد ان نقف عندها ، قليلا ، هنا المرتبطة بتقنين رسمي واجهزة ذات تو كيل وميزانيات و (برامج) احيانا ، بل ان هنالك وزارة باكملها للشؤون الثقافية . على ان هذه الثقافة تشكو ، تقريبا ، من الغياب المطلق او هي قائمة بنوع من الاستمرار العنيد المرتبط برغبة اشد عنادا في تكريس قيم ومفاهيم ماضوية ، ولانعاش عظام وهياكل نخرة او هي في سبيلها الى الزوال . واحيانا . وحين تحاول الخطة الثقافية الرسمية ان تمزق عنها كفنها لأن تمتد الى حقل الفنون التشكيلية المعاصرة . او باستقطاب عدد من ( الاسماء ) او حتى تنظيم اسابيع ثقافية في مدن مختلفة فانها غالبا ما تمنى بالخيبة تلو الخيبة او تكتفي بلتلذذ سرعان ما يتلاشى لكونها احدثت بعض التظاهرات التي تبرر ما تتوفر عليه من ميزانية للتسيير .

ولما كانت هذه الورقة لا تهدف ، بتاتا ، الى البحث في اسباب عجز هذه الواجهة الثقافية ، كما لايعنيها في شيء مسألة انقاذها ، الا اننا لا بد وأن نقف عند مسألة التعارض الحاسمة الاساسية القائمة في الحقل الفكري بالمغرب ، وهو تعارض بعيد عن كل شكلية ، كما لا ينبغي ان يفهم بانه واقع سلفا في صراع مسبق بين ايديولوجيا اليمين ونقيضها ايديولوجيا اليسار ، وهو امر طبيعي وحتمي ، ولكن الاهم من ذلك ، في المرحلة الراهنة ، هو تأجج هذا الصراع ودخول كل الاطراف فيه واحساسهم بأهمية المد والجزر ، الوجود واللاوجود ، ومن تكريس قيم او مناهضتها ، وضمن مشروع الحفاظ على بنيات أو خلخلة تلك البنيات في افق تجديد شامل .

ومن ثم فان الثقافة الرسمية تظل هاجرة ومهجورة ، قابعة في أبهائها وقاعاتها الواسعة ، لا يطرق بابها جل المثقفين والكتاب المغاربة الذين توجهوا بتصوراتهم ومطامحهم النظرية والابداعية نحو المستقبل، وراحوا يبحثون ، بتضامنهم ، والتقاءاتهم ، في جبهة ثقافية تقدمية، عن سبل اخرى للتحرك وتحقيق الفعالية من خلال المنتديات والجمعيات المرتبطة بالحقل الجامعي ، او مجالات الشبيبة ، او في ذلك الاستقطاب الفكري والادبي المتقدم ، والذي يعد اتحاد كتاب المغرب ابرز مظهر له واحد اكثر وجوهه نصاعة وجدية .

بامكاناته المعدومة ، ولكن بقدرته على الفعل والتمثيلية ، دخل اتحاد كتاب المغرب ، الآن ، في مرحلة جديدة يمكن تسميتها ، مؤقتا ، مرحلة تأسيس الوعي النقدي والنظري لقراءة الابداع والفكر المغربي ، وذلك من خلال ملاحقة ورصد كل الانتاج القصصي والروائي والشعري ، وكذا الاعمال النقدية والنظرية ، الصادرة منها بالمغرب او خارجة ، ولكن كلها لمبدعين او باحثين مغاربة ، عن طريق قراءتها وفتح حوار جاء وخصب حولها .

غير ان اتحاد كتاب المغرب لا يقصد من وراء مشروعه هذا الذي يتواصل منذ مطلع السنة الحالية ، الى مجرد التعريف او تبرير حضوره في الساحة الثقافية الوطنية . بقدر ما يهدف الى خلق ارضية نقدية جديدة تتعامل مع المصطلح والمنهج النقديين تعاملا مغايرا ، يخضع النتاجات المغربية لمفاهيم وأنساق نظرية متطورة ، وذلك من خلال التفاعل الحي مع الواقع الموضوعي الحي . ولا شك ان هذه الفعالية ستسهم في انضاج حصيلة الحركة النقدية الادبية ، في المغرب ، والتي ظلت ، للوقت الراهن ، حصيلة محدودة بالقياس الى الكم الابداعي .

## هل ينطلق المسرح من جديد ؟

لوقت سابق كان المسرح المغربي قد عرف انطلاقة باهرة ، وعطاءات مثيرة ، سيما على يدي الطيب الصديقي ومحمد عفيفي ، وكان الصديقي ، بصفة خاصة ، رجل المسرح الذي استطاع ان يفرض نفسه في الحقل المسرحية ، لا بمظهرية او اثارة ملفقة ، ولكن بامتلاكه لادوات المخرج والموهوب الحاذق ، الذي لم يقف عند حدود الاقتباس ، او تقديم البيئة المحلية ومتاعبها في مشاهد اسيانه . ولكن بطموح دفع به الى ان يغزو بأدواته الجديدة التراث الثقافي والموروث الشعبي الراكد ويعيد انسنته مسرحيا ، وقد نجح في هذا من خلال اكثر من مشروع ، كان ابهرها « مقامات بديع الزمان الهمداني » .

الى جانب الطيب الصديقي وجد الطيب العلج وعبدالقادر البدوي ، كل منهما يعمل ، من زاويته ، وبمنطلقاته وتصوراته الخصوصية، لتقديم مسرح شعبي « هادف » .

بين هذين الطرفين لم يكف الهواة ، من خلال مجهودات فردية شجاعة ، او عبر مهرجانات مسرح الهواة التي تنظمها وزارة الشبيبة والرياضة ، لم يكف هؤلاء عن خوض غمار المحاولة حينا ، والتجريب حينا آخر ساعين بين المحاولة والنكوص . الى تقديم ما يتصورونه مسرحا بديلا .

على انه ، ولفترة طالت بدا وكان المسرح في المغرب قد فقد هويته . وانتقل اما الى حافة الركود او هامش التكرارية لاسباب عديدة ليس هذا الموضع ، مجال الخوض فيها . ثم نشاهد اليوم ، وكان يقظة جديدة تدب في أوصاله . او بأن هناك ما يشبه بعثا مسرحيا ، وذلك من خلال عدد من المسرحيات ( الجديدة ) التي تتسابق الفرق المسرحية ، المحترفة منها والهاوية ، لعرضها في العديد من المدن المغربية . ويعتبر رجال المسرح في المغرب ان هذه الظاهرة ايجابية في حد ذاتها وذلك بعد ان شغلت الفرق الغنائية الرديئة زمنا طويلا قاعات المسارح والسينما نظرا لغياب الاعمال المسرحية ، وان من المهم اعادة ربط الصلة بالجمهور بأية طريقة .

بيد ان هذا الفهم غير مستساغ ، تماما ، عند المتتبعين للحركة المسرحية بالمغرب ، والذين يجدون في التظاهرات المسرحية الاخيرة مجرد عمليات هي استنساخ لاعمال قديمة او تكريس لذات الرؤى والانماط القديمة ، مما يفيد في نظرهم ان المسرح ، هنا لم يستطع بعد الوصول الى مطامحه البعيدة .

وتبقى ، ايضا أزمة النص حتى ولو وجد الاخراج المطلوب ، مطروحة اذ من الظواهر المعلومة والشاذة في آن واحد ، هو ان المغاربة ليس ، في عمومهم كتاب مسرح . وكثيرا ما تكون تلك النصوص المسرحية التي يقدمها كتاب شباب ضربا من الهذيان اللفظي والتقطيعات الشعرية المبعثرة ، المتضمنة في داخلها لكافة انواع النقد واليأس والاحباط ، وصولا الى مواجهة أزمات الكون !

مرة اخرى ، وعبر هذه الانتفاضة ، التي يرجى ان تطول ، تطرح من جديد أزمة الواقع والانتاج المسرحي بالمغرب ، يطرحها اصحاب المسرح بأعمالهم وان كان النقد شبه غائب عنها ، والنقد الصحفي ، خاصة ، الذي بات يتجنب الخوض في هذا الموضوع الذي كثيرا ما يتحول الى ثارات قبلية !

**« المحرر الثقافي » : خطوة الى الامام ؟**

يعتمد نشر الانتاج الادبي ، الابداعي والنقدي والتحليلي منه ، في المغرب اعتمادا كبيرا على المنابر الصحفية لسبب رئيسي هو ازمة النشر ، وندرة المجلات او بطيء صدورها وعدم انتظامها . ولفترة طويلة لعب الملحق الثقافي لجريدة « العلم » دورا هاما في نشر الانتاج الثقافي بالمغرب ، واسماع صوت العديد من المبدعين والنقاد حتى ان بالوسع القول بأن جيلا من الكتاب قد تدرج على صفحات هذا الملحق .

وحين تهيأ لصحيفة « المحرر » لسان الاتحاد الاشتراكي للقوات الشعبية ، ان تصدر مرة ثانية ، بعد رفع العقبات التي كانت قائمة ، انطلق « المحرر الثقافي » لهذه الصحيفة في مشروع لاعادة تأسيس ارضية فكرية وابداعية ولاستقطاب الاصوات المبعثرة كي تجد فيه متنفسها وجمالها الطبيعي للنشر والتعبير .

وبعد مضي خمس سنوات ، على انطلا « المحرر الثقافي » استطاع خلالها ان يؤكد وجوده في الساحة الثقافية المغربية ، وان يصبح ملتقى ابداع وحوار بين مختلف المواهب والقدرات التي يستقطبها طموح مشترك ، وبعد ان بلور عددا هاما من النتاجات ، في الحقل الابداعي والنقدي ، تعد مرجعا اساسياً لكلّ من يرغب في التعرف على وجه مشع في الابداع المغربي في النصف الثاني من السبعينات ، واستطاع خلال هذه الفترة بالذات ان يؤسس ويساعد في بلورة المصطلح النقدي الجديد والمتطور ، سواء للمستويات الابداعية ـ النقدية ، او الايديولوجية .

**وبعد الشهور الاولى لبدء الثمانينات تخالج الرغبة في التغيير جميع الادباء والمثقفين الذين جعلوا من « المحرر » الثقافي منبرا متميزا للثقافة التقدمية في المغرب ، وهي ليست رغبة مبعثها الحرص على تطور شكلي محض ، كما يخشى البعض ، بقدر ما تمتد لمحاولة منهجة جديدة للثقافة الوطنية التقدمية التي اصبح دورها اليوم حاسما في معركة الصراع الثقافي الايديولوجي المحتدم .**

تقول فقرة من افتتاحية « المحرر الثقافي » : « ... هكذا تصبح الحلقات متصلة بين كلّ المثقفين المغاربة الذين يسائلون مجتمعهم وتراثهم ويدرسون اقتصادياته وتاريخه ويرصدون ظواهره وامراضه العقلية ، ويعيدون تحديد اشكالياته الايديولوجية والنقدية ، ويغنون كفاحاته ومسراته اليومية .. فعندما تتولد الثقافة عن ممارسة جديدة. وهموم مشتركة ، فان المثقفين ـ مهما تباينت مجالات ابحاثهم وطرائق معالجتهم . يلتقون حول هدف اساسي : كيف نبتدع ثقافة جديدة من صلب هذا الواقع ومن صراعاته ومؤسساته لنجعلها ثقافة .. بديلا، تقرأ الواقع ولا تحدسه ، تسهم في تغييره ولا تكرسه » .

هي خطوة الى الامام ولاشك ، ما هي قدراتها ، انفاسها ، الطاقات الجديدة التي ستدعمها وتضمن لها امكانية تطوير جذري ، هذه وغيرها اسئلة ستجيب عنها الاعداد اللاحقة التي يرجى منها الكثير ، ولا شك ، في تعميق مناخ ثقافي وابداعي واخصابه بعد ان ظل لوقت خاضعا لمنطق الصدفة او التبعثر .

احمد المديني ـ الدار البيضاء

## رسالة بيروت

# اتحاد الكتاب .. ام اتحادات



[illegible] لم يستطيعوا حتى الآن ان يتفقوا الا على ان يختلفوا فقط ، وقد امتدت هذه العدوى اخيرا الى الادباء والمثقفين الذين تداعى بعضهم لعقد المؤتمر الاول للكتاب اللبنانيين بين ٢٤و٢٧ كانون الثاني الماضي ورغم نجاحه شكلا على الاقل فقد فشل او فشل ـ بالضم ـ ومن المرشح ان تستمر المعارك حوله ، وحول مقرراته فترة طويلة ، ربما لان اللبناني بطبعه يترجم كل شيء في حياته ترجمة سياسية ، او حزبية ، وليس ترجمة مواقف فكرية ثابتة ، او عقائدية راسخة ، وهذا شيء مؤسف يمثل ظاهرة جديدة في العالم العربي ، اذ ظهر بحكم الواقع والفعل اكثر من مجموعة كتاب لهم مؤتمرهم واكثر من اتحاد كتاب لهم هيئات ادارية منفصلة يغلب على بعضها الطابع الطائفي ، وعلى بعضها الآخر الطابع الحزبي المسيس شأن الكتاب في ذلك شأن الاحزاب والميليشيات ، والدكاكين المفتوحة ، واذا كان ثمة ما يجوز للسياسيين فانه لا يجوز للكتاب والمفكرين والادباء لان الفكر فعل توحيدي وان كان متناقضا بينما غيره فعل تناقضي وان كان متوحدا .

ويحكي الدكتور مروان فارس العضو البارز في المؤتمر وفي الاتحاد قصة الخلافات فيقول : بعد انتهاء اعمال المؤتمر الاول للكتاب اللبنانيين لابد من وقفة هادئة امام الدوافع التي حفزت للدعوة له امام الانجازات التي توصل الى تحقيقها وامام المهام التي تلقى على عاتق الهيئة الادارية خلال الشهرين المقبلين :

١ ـ اعتقد ان الحافز الاساسي الذي كان وراء هذه الدعوة لعقد هذا المؤتمر انما هو الازمة التي رافقت عملية الانتخابات الاخيرة ان على صعيد الهيئة الادارية وان على صعيد مكتبها . فعلى المستوى الاول حصلت فعلا اعتراضات من قبل بعض الاطراف ادت الى انسحاب بعض الاعضاء نذكر منهم سهيل ادريس ، موسى شعيب وفوزي شلق هذا الانسحاب لم نوافق عليه في حينه لانه برأينا كان على المنسحبين ان يخوضوا معركة على اساس الشعار الذي طرحوه، شعار ابعاد الهيمنة عن هيئة الاتحاد القيادية كما كان عليهم ان يتابعوا من الداخل مسالة تصحيح النظام الداخلي لتحديد الانتساب للاتحاد وتقييد مسالة العضوية باحكام دقيقة خاصة وان بعضهم يتحمل مسؤولية اساسية في ذلك .

ويضيف : « اما المعترضون على انتخاب مكتب الاتحاد فلقد تقدموا باستقالاتهم دون ان ينجح الحوار معهم للرجوع عنها . هؤلاء رفضوا التوزيع السياسي لمراكز المكتب الرئيسية ، وحافظوا على موقفهم الموحد حتى انعقاد المؤتمر مطالبين بدعوة لمؤتمر تنظيمي يعاد النظر فيه بكل شيء وبالانتخابات بالتالي ، الا انهم انقسموا الى فريقين حول مسالة المؤتمر الاول للكتاب اللبنانيين : الياس الخوري من جهة وادونيس من جهة اخرى ، الاول شارك مشاركة فعالة فكان له كل ما اراد . اما الثاني فقاطع ببيان صحافي مع سهيل ادريس وخليل حاوي ومع ذلك نجح المؤتمر . واستقالة ادونيس من الهيئة الادارية لم يعد لها ما يبررها لان شروط عودته عنها نفذها المؤتمر بقرار صدر عنه .

ويقول : « ان هذا القرار يفرض على جميع اعضاء الاتحاد المعارضين العودة الى صفوفه بغية تصفية جميع الخلافات في اطار ديمقراطي سليم هو المؤتمر التنظيمي كما يدعو الجميع لاعادة النظر بهيكلية الاتحاد جذريا كي تستطيع استيعاب منجزات المؤتمر » .

٢ ـ هذه المنجزات عديدة ومنها المؤتمر نفسه . فلقد استطاع هذا المؤتمر ان يجمع شملْ اغلبية كتاب لبنان بشكل ديمقراطي فعلي . وتتجلى هذه الديمقراطية بالحوار الحر الذي حدث وبالمناقشة الحادة غالبا لكلْ ما طرح : للابحاث والاراء والتوصيات ، كما استطاع المؤتمر ان يوجد الحل المعقول لازمة الاتحاد . يضاف الى ذلك القرارات نفسها بجميع جوانبها النقابية والثقافية والسياسية ، والسعي لتنفيذ هذه القرارات سيضع الاتحاد على طريق العمل المجدي لا العملْ الاستعراضي ، كما ان المؤتمر توقف امام موضوع الحريات في العالم العربي بشكل جدي دون الارتجاف امام أية سلطة . واللجنة المنبثقة عنه لاعداد لائحة باسماء الكتاب المضطهدين سوف تعلن عن مصدر الاضطهاد ليس على مسؤوليتها فحسب بل على مسؤولية كل اعضاء المؤتمر وبهذا التوجه يذهب المؤتمر الاول للكتاب اللبنانيين مذهبا عمليا في الدفاع عن الحريات في حين ان مؤسسات اخرى انشئت للدفاع عن الكاتب العربي ، والى هذا التاريخ لم تنجز عملا واحدا يعبر عن جوهرها ويكون مبررا مقبولا عمليا لقيامها ، ان جرأة الكلام يجب ان تقترن بموقف جريء والا يكون الكلام غطاء لضعف .

٣ ـ اما المهام الفورية الملقاة على عاتق الهيئة الادارية فطابعها تحضيري للمؤتمر التنظيمي ، مما يقتضي دعوة الجمعية العامة للاعضاء المنتسبين باقصى سرعة كي تنتخب مجموعة تشارك الهيئة الادارية في وضع وثائق المؤتمر المقبل . وان وضع الوثائق المتكاملة أمر مهم للغاية كي لا يغرق المؤتمر التنظيمي بتفاصيل ترهقه طويلا بل يكرس الجهد لمناقشة صيغة من اجل مستقبل افضل لاتحاد الكتاب اللبنانيين .

وفي نهاية هذه الملاحظات تجدر الاشارة الى ان الهيئة الادارية الحالية بالرغم من جميع الانتقادات التي وجهت لها وبالرغم من جميع التهديدات ، ان تلك الهادفة الى شق الاتحاد وان تلك المتعالية عليه وعلى اشخاصه ، انها بالرغم من كل ذلك استطاعت باعتراف الجميع في المؤتمر ان تنجز ما لم تنجزه ابة هيئة ادارية سابقة في جميع المجالات الثقافية منها والنقابية استطاعت ان تخرج من ازمة ورثت جزءا منها وشاركت بجزء آخر ، ولكنها وضعت حدا لها فوفوت على الهيئات التي سوف تليها جهدا غير مفيد لتذهب في سبل الانجازات الحقيقية المطلوبة من اتحاد الكتاب اللبنانيين ... انها ستعمل لنجاح المؤتمر المقبل وستفسح المجال امام القادرين اكثر كي يقتدروا .

## ردة فعل اخرى

وجاء ردود الفعل الاخرى بالدعوة لعقد مؤتمر للكتاب على اساس ان الذي انعقد لا يمثل كل الكتاب ، والدعوة ايضا لتأسيس اتحاد للكتاب غير الاتحاد الحالي ، واصحاب هذا الرأي شكلوا « لجنة وطنية » لهذه الغاية بدأت بالفعل عملها تمهيدا لايجاد اتحاد كتاب آخر .

مقابل هذا التحرك بدا فريق ثالث من « الجبهة اللبنانية » يعمل لتأسيس اتحاد جديد ، وقد يظهر فريق رابع ، وربما خامس خلال هذه المعركة « الطويلة بين كتاب وادباء الوطن الواحد .

ومما لا شك فيه ان بعض السياسيين ، والاحزاب يلعبون الدور الرئيسي في جعل الفكر والثقافة في لبنان فئويا ، ومعزولا في مجمله عن الآفاق القومية العربية ، بل عن الامة العربية .

ومثل هذا الشأن طبع وتطبع لبناني ، ولد في اوائل الستينات عندما عمدت بعض الفئات النافذة على تشجيع تجزئه الاتحادات والنقابات تحت شعار « ان تفتيت اي شيء يمكن السيطرة عليه » فهناك حتى الآن على سبيل المثال لا الحصر ، نقابة للصحافة واخرى للمحررين ، ونقابة للناشرين واخرى لدور النشر ، وثالثة للتوزيع، واربعة للباعة والمتعهدين ، وعلى الصعيد غير الثقافي اكثر من نقابة مجالاتها واحدة ولكن خدماتها متعددة . وهذا شأن لا مثيل له في العالم العربي او غير العربي .

ولو عدنا لعالم المثقفين في لبنان، ولبنان يدعي الثقافة لنفسه فقط نلاحظ ان هذه « المعركة » قد انتقلت الى الصحف التي تناصر فريقا ضد فريق ، او فئة ضد اخرى انتصارا لاهداف لا صلة لها اصلا باحترام الكلمة او الثقافة بل كل ما يهدفون اليه عزل لبنان عن واقعه العربي الجغرافي والتاريخي .

باتت بيروت صالة عرض مفتوحة ليس للسياحة فقط بل للفن والثقافة والادب ، فبعد افتتاح المعرض الدائم للكتاب العربي ، افتتح المعرض الدائم للفنون على اختلاف انواعها ، « في قاعة الاونيسكو » الى جانب تخصيص قاعة كبرى مفتوحة في غرفة التجارة والصناعة للغاية نفسها اضافة لقاعة « الويست هول » في الجامعة الاميركية ، والمركز الثقافي الفرنسي والايطالي والاميركي والسوفياتي والعراقي ايضا .

وقد اعادت هذه القاعات المشرعة عشرات الفنانين اللبنانين والعرب الى اجواء بيروت بعد ان هجروها منذ اكثر من خمس سنوات بسبب الحرب الاهلية ، وبعد ان سرقت مئات اللوحات الثمينة خلال الحرب وبيع معظمها في الخارج واقام « قراصنة الفن » معرضين مفتوحين في ايطاليا وفرنسا لبيع تلك اللوحات بين عامي ١٩٧٦ ، ١٩٧٧ ...

اكثر من مائتي لوحة في معرض الاونيسكو لفنانين مختلفين ، ومائة وخمسون لوحة لبول غراغوينان وهراير وحسين ماضي وعمر الانسي في غرفة الصناعة والتجارة وحوالي الف لوحة للفنانيين العرب واللبنانيين موزعة في صالات العرض المنتشرة بين بيروت الغربية والشرقية ... وهذا مؤشر على ان الزاهية بكل رموزها .

## معرض الاونيسكو

فنانون يمثلون تيارات مختلفة بين كلاسيكي وتجريدي مصنوعات من صينيات وزيتيات ضمن اشكال طبيعية مميزة جملت بالاضافة الى الوان الطبيعة وحكايات من واقعنا الاجتماعي وان غابت عنه الاحداث اللبنانية باعتبار ان اللجنة المكلفة باختيار الاعمال قد استبعدت كل ما له علاقة بالحدث السياسي وهذه احدى اخطاء المعرض على اساس ان الاحداث هي جزء اساسي في اهتمامات حركة الفن لانها تسجل انطباعات وبصمات بعض الفاعلين فيها لتكون ارشيفا فنيا لاختبارات المستقبل ولا ندري ما سبب هذا التغيب المقصود ، ناهيك عن تحديد المعروضات بثلاث صور او ثلاث منحوتات في حين عرضت لبعض الفنانين اكثر من ذلك كما استبعدت الاعمال الفنية القيمة والجيدة من اعمال بعض الفنانين واكتفت بعرض الرديء لهم ، وان كان المعرض يضم مجموعة كبيرة من المستوى الابداعي الجيد لا سيما الفنانين الجدد نذكر منهم فؤاد جوهر ، عايدة خليفة ، ريتا دايفد ، شاهين رفول ، انور غندور ، محمد الرواس جوزيفين عون ، عبد نحلة سميرة نعمة، عدنان مصري ، كما كانت هناك المدرسة لبعض الفنانين المعروفين من امثال عازف الريس ، عمران القيسي حسن الجوني ، عبدالحميد بعلبكي وحبيب بتديني ، محمود امهز ، ورفيق شرف ، وسيتا مانوكيان وكان اكثر الغائبين عن المعرض حسين ماضي وهراير وفيصل سلطان وسعيد عقل .

وكذلك تميزت اعمال ميشال بصبوص والفرد بصبوص وجوزيف بصبوص وعزت حمام في النحت . كذلك نشير الى الجريمة الفنية التي حدثت بحق لوحات رواد الحركة الفنية التشكيلية اللبنانية نجد ثلاثة جدرانات رسمها ثلاثة مبدعين هم :

عمر الانسي ، مصطفى فزوع ، وقيصر الجميل والتي بقيت منذ عام ١٩٤٨ معلقة على الجدران بدون اي اهتمام او مراعاة للحفاظ على قيمتها الفنية الابداعية والتاريخية لوحة مصطفى فروع بعنوان الامير بشير في بيت الدين والتي تعتبر من اهم اعماله وقد شاء احد عمال الطرش ان ينثر عليها بعض « الطرش » وكانها جزء من الحائط المنسي مثلها مثل كل الاعمال القيمة ، ليزيد من نغمة الاهمال لاعمالنا الفنية بالرغم من ان الدولة قد وعدت بتحويل قاعات قصر الاونيسكو الى متحف دائم باعطاء الفن حقه في الاهتمام وبالتالي اعادة الاعتبار لتكريم الابداع الحقيقي الا ان الوعود ظلت مجرد وعود لتكشف عمق مأساتنا في هذا المعرض الذي حصل فيه بالاضافة الى عشوائية اختيار الاعمال وتحديد نوعيتها وقوامها على حافة التعامل مع الفن وكأن الغاية من هذه المعارض الظهور بمظهر المهتم ولو على حساب الجودة والابداع وقد حاولت وزارة التربية اللبنانية من خلال طرحها رغبة

شرائها بعض الاعمال المعروضة ان تغطي عجزها في تطوير هذه الفنون الا ان الحقيقة التي شاهدها زوار المعرض كافية لمحاكمتهم ودعوتهم الى اعادة اسلوب التعامل مع اهم حركتنا الفنية المعاصرة وبالتالي ايجاد المناخات الملائمة لتوظيف الموهبة في خدمة الجمال حتى لاتبقى خارج دائرة العطاء كما عودتنا في اعمال كثيرة اخرى فالعملية الابداعية ليست وليدة علاقة الفرد بالشكل الفني الذي يتعامل معه بل بأسلوب تعامل المسؤولين مع هذه العملية الابداعية عن طريق اقامة سلسلة معارض في المناطق لتعريف المواطنين بالفن المعاصر ومحاولة لايجاد علاقة جديدة وجمهور جديد لهذا الفن الذى بات يشكل احدى اهم وسائل التربية البصرية والسمعية .

ويبقى المعرض اطلالة لاعمال فنية غلب عليها طابع المعاناة الشخصية وظلت المؤثرات السياسية والاجتماعية غائبة عن المعرض وكأن المطلوب تغييب لحظات من التاريخ لحساب فئة من المتطفلين على حركة الفن .

## المعارض للفن

والغائبون عن المعرض الدائم في الاونيسكو حاضرون في صالات اخرى ، فحسين ماضي يقيم معرضه « ما اقامت عسير » في غرفة التجارة والصناعة ، وفي المركز الثقافي الايطالي ، وبول غراغوسيان في المركز اثلقافي الفرنسي ، ورفيق شرف في المركز الثقافي الاميركي ، وسعيد عقل في كلية الاداب بالمنطقة الشرقية ... الخ .

وهوية هذا الفن على اختلاف انواعه واشكاله انه بلا هوية ، فبينما نجد حسين ماضي يعرض كل تراثه القديم منذ عام ١٩٦٤ ، نرى بول غراغوسيان راجعا الى عوالم بيكاسو وتغريباته ، ومثله فعل رفيق شرف الذي عاد ايضا الى استغلال « الحصان » كرمز في كل لوحاته وهذا ما بدأ به كفنان ويعتقد انه سينتهي به ايضا ... اما سعيد عقل الفنان المصاب « بالشلل الجسدي » منذ طفولته فقد استخدم رموزا جديدة في فنه وهي خيوط العنكبوت ودودة القز ، وورق التوت ، وهي تجربة جديدة بقدر ما هي صعبة لان صاحبها جلد

بقدر كبير يحسد عليه فعلا .

تبقى سيتا مانوكيان التي عرضت انتاجها مع محمد القيسي في « الوست هول » بالجامعة الاميركية وكان النتاج الوحيد الذي برز حتى الان عن اهوال الحرب الاهلية اللبنانية ، وقد رسخت ـ بالتشديد ـ لون المأساة ومعانيها في مخيمات اللاجئين الفلسطينية باستخدامها اللون الرمادي ، والامل الذي رمزت اليه باللون الازرق وقد عكست سيتا وجهة نظر القيسي الذي تعامل مع الطبيعة ، وكأن العالم قد انتهى معها في جغرافية لبنان ، والحرب الاهلية لم تمر عليه ، والقيسي كما لو انه لم يعش في زمن الخراب ، ومحاكات الطبيعة عنده كما يقول : ما رأته عيناي : كنت اصطاف في الجبل اللبناني، فرسمت مناظر من بحمدون وعالية وصوفر وغيرهم باللون الاصفر . وعن الالوان يمكن ان نتحدث بلا حرج ، فاللون الرمادي عند سعيد عقل رمز للتشاؤم والالوان الفاتحة عند سيتا رمز للتفاؤل ، اما عن الرموز « فالحصان والحمار » عند رفيق شرف رمز لوحشية الريف اللبناني ، وربما لوحشية الحرب الاهلية ... وخيوط العنكبوت عند سعيد عقل تعود الى عدم فهمه كما يقول للحرب اللبنانية الغائرة في اعماق النفوس . اما حسين ماضي كأنه يريد ان يقول بان اللغة هي السبب .

نجيب صالح

## رسالة باريس

# الدراسات الاكاديمية للادب والثقافة والفكر العربي في جامعات باريس

ان اهتمام العالم الغربي ، وخاصة فرنسا ؛ بالدراسات الاستشراقية والاكاديمية للفكر العربي ، بدأ يزداد يوما بعد آخر ، خاصة بعد ان ادرك الغرب غنى هذه الحضارة واصالتها في شتى مجالات المعرفة . وبالرغم من كل التحفظات والملاحظات لابد من دعم هذه الدراسات بتشجيعها ومؤازرتها ؛ بالرغم من ان الاسهامات الاوربية في دراسة ادبنا وفكرنا لا تخلو من نواقص او اغراض على صعيد التقديم والفهم والموضوعية ؛ خاصة وان الجامعات الفرنسية وحسب معرفتي الجامعات الباريسية ، لا تخلو من اتجاهات رجعية وعنصرية وصهيونية معادية لتطلعاتنا القومية . ومن ذلك رفضت كثير من الابحاث المقدمة او على الاصح مشاريع الاطروحات لاسباب تتعلق بالتوجه الفكري التقدمي لهذه المشاريع .

وفي نظري ، ان الدراسات الاكاديمية للادب العربي تعاني نقصا كبيرا في الجامعات الباريسية وذلك ان هذه الدراسات تتم باللغة الفرنسية ، ولو ألقينا نظرة الى باقي الآداب المدروسة مثل الادب الانكليزي والاسباني والايطالي والبرتغالي الخ فيتم دراستها بلغاتها الاصلية ، اما في اقسام اللغة العربية والدراسات الاسلامية نجد ان اللغة العربية ، قواعدها وعلومها تكاد تكون غائبة ، ولايتم الاستشهاد بها الا ببعض المصطلحات القاموسية ، فانها اشبه ماتكون في هذه الاقسام بلغة ميتة كاللغة اللاتينية . بينما اللغة العربية تعتبر الآن من اللغات الحية الهامة اذ تتمتع بغنى مفرداتها وتعابيرها مما لا تضاهيها لغة آخرى . ماذا يعني « قبر » اللغة العربية في جامعات باريس ؟ في نظري ، ان هذا لهدف مقصود وهو هيمنة اللغة الفرنسية على اللغة العربية والا ماذا يعني ان تكتب اطروحة حول الادب العربي باللغة الفرنسية . اضافة ان هناك عددا من اساتذة اللغة العربية في جامعات باريس يجهلون اللغة العربية كليا او جزئيا. وكان من الممكن ان تكتب الاطروحة باللغتين العربية والفرنسية لان كل بحث من الابحاث الادبية هو عبارة عن تجربة لغوية قبل اي شيء آخر . ومما يزيد في اغتراب اللغة العربية ان طلبة المغرب العربي ( الجزائر ، تونس والمغرب ) يقصدون هذه الجامعات لدراسة اللغة العربية وعلومها . ان هذا خلل ، واصلاح هذا الخلل انما يقع على عاتق الاساتذة العرب الذين يساهمون في العمل في هذه الجامعات . الا ان مشكلة اولئك الاساتذة العرب انهم ليسوا على قدم المساواة مع الاساتذة الآخرين .

وبطبيعة الحال ، هذا لا يعني ان الصورة قاتمة للغاية فهناك الاتجاهات التقدمية في الجامعات الفرنسية التي تزداد بأضطراد . ففي باريس عدد من الجامعات التي ادخلت الدراسات العربيةوالاسلامية في مناهجها، وخصصت لها اقساما ضخمة. وفي عام ١٩٧٧ ادخلت جامعة السوربون الجديدة Sorbonne Nouvelle مادة ( السينما العربية ) في قسم الدراسات والابحاث السينمائية التابع لها ، جنبا الى جنب السينما الانكليزية والايطالية والامريكية والفرنسية وبدأت تعرض بين الحين والآخر فيلما عربيا .. هذا القطاع المجهول في اوربا. وفي باريس الآن ( ١٣ ) جامعة تحتوي على كافة الفروع وتدرس معظمها الادب والثقافة العربية في اروقتها .

وفيما يلي بيبلوغرافيا لاطروحات جامعية حول الدراسات العربية والاسلامية للتعريف بالابحاث العربية التي يقدمها الباحثون الى جامعات باريس فقط ، في ميادين شتى : اللغة ، الفلسفة ، الادب ، النقد ، وعلم الاجتماع وكل ما يمس التراث العربي في كل ابعاده ، وذلك لمواجهة التخلف والنقص الذي يعاني منه مجال البحث العلمي في معظم بلداننا العربية . وبطبيعة الحال ، هذه البيبلوغرافيا ليست شاملة بكل الابحاث التي تخص الفكر والتراث العربيين وانما أهم الابحاث المقدمة ، لكي يتعرف القارىء على تنوع الابحاث واهتمام جامعات باريس بدراسة ادبنا وفكرنا وتراثنا .

**١ ـ اهم الاطروحات الجامعية الحديثة المقدمة الى جامعات باريس عن العالم العربي .**

**١ ـ الدراسات الاسلامية والفلسفية :**

**« التفسير القرآني واللغة الصوفية »**

**« الافكار الدينية والفلسفية للاسماعيلية الفاطمية »**

**« التعليم واللغة والادب العربي في المدرسة النظامية ببغداد »**

**« الجدل بين ابن حزم وابن باجه حول مبادىء القانون الاسلامي »**

« فكرة الجهاد في اسلام القرون الوسطى : من الجذور حتى الغزالي . »

« المشكلات الموضوعية للفكر الفلسفي المعاصر في الشرق الادنى العربي »

« منهجية ابن خلدون في المقدمة »

« قمة العزلة : الفقر الجنسي عند العمال المهاجرين »

٢ ـ دراسات حول المرأة العربية :

« المرأة في زمن المماليك في مصر »

« المرأة في الفكر العربي الاسلامي »

٣ ـ دراسات حول الشعر العربي :

« مذاهب الخلق : الشعر العربي في بغداد في النصف الاول من القرن الثالث الى القرن العاشر . »

« الشعر الغزلي العربي : تحليل سوسيولوجي للادب العربي ».

« الله والثورة في الشعر العربي المعاصر في الشرق الادنى »

« مظاهر الحداثة في الشعر العربي : دراسة نقدية لاعمال ادونيس » .

« السياسة والاخلاق في الادب العربي في مصر في القرن التاسع عشر . »

« العلاقة والتاثير بين الشعر الغنائي العربي والروماني في القرون الوسطى . »

٤ ـ دراسات تاريخية ، سوسيولوجية ـ ثقافية حول المغرب :

« وثائق حول العائلة في المغرب منذ عام ١٩٤٠ حتى يومنا الحاضر » .

« السياسيون والمصلحون المشارقة والمغاربة في باريس ( ١٩١٤ ـ ١٨٨٤ ) » .

« الاسلام والقومية في المغرب »

« الاصول الاجتماعية والثقافية للقومية المغربية ( ١٨٣٠ ـ ١٩١٢ ) » .

« الام والطفل في المجتمع المغربي التقليدي »

٥ ـ دراسات سوسيولوجية ـ ثقافية حول تونس :

« الامبريالية الرأسمالية الفرنسية في تونس والقومية التونسية ( ١٨٨١ ـ ١٩١٤ ) » .

« الصحافة الادبية في تونس ١٩٠٤ ـ ١٩٥٥ ) » .

٦ ـ دراسات سوسيولوجية ـ اسلامية حول مصر :

« الصناعة الحرفية والتجار في القاهرة في القرن الثامن عشر ».

« الحداثة الاسلامية في مصر ( ١٨٨٢ ـ ١٩٤٠ ) » .

٧ ـ دراسات حول النقد العربي :

« ابن بسام »

« التحليل النفسي والنقد العربي الحديث »

« محمد مندور وتنظير النقد العربي »

٨ ـ دراسات مسرحية :

« فن المضمون ومسرح الظل في البلاد العربية »

« المسرح في الكويت »

٩ ـ دراسات لغوية :

« مناهج ونظريات المدارس البلاغية العربية »

« اكاديمية اللغة العربية في القاهرة : تاريخها واعمالها . »

« الدراسات النحوية في الغرب : المغرب والاندلس . »

« المفردات الصوفية عند ابن الفراهيتي . »

« مكتب التعريب في العالم العربي : الرباط والمغرب »

شاكر نوري

رسالة برلين

# المؤتمر ٢١ للمستشرقين الالمان

يعقد هنا في الفترة ما بين ٢٤ ـ ٢٩ مارس عام ١٩٨٠ المؤتمر الواحد والعشرون للمستشرقين الالمان الذي تنظمه وتشرف عليه والذي يختصر اسمها عادة D.M.G وقد انشئت هذه الجمعية عام ١٨٤٥ لتكون جهة مختصة بالدراسات الشرقية .

والشرق بمفهوم الجمعية معنى شامل يضم الى جانب العالم الاسلامي الهند واليابان والصين وغيرهم في جنوب آسيا هذا الى جانب افريقيا السوداء . وهذه الجمعية ترى من اهم واجباتها عقد مؤتمرات للمستشرقين تطرح فيها ثمرات بحوثهم ويتم فيها تبادل الرأي والخبرة بينهم . وقد اصبح من التقاليد العلمية الراسخة لدى هذه الجمعية الاحجام عن فرض « موضوع » لهذه المؤتمرات . انما تترك الامر للمؤتمرين انفسهم يطرحون على بساط البحث همومهم ومشاغلهم ويقربون الى دائرة التساؤل والمناقشة ما يقدرون اهميته من هذه الهموم والمشاغل . والدعوة في هذه المؤتمرات موجهة لكل من له مستوى علمي دونما تساؤل عن منحاه في التفكير او في الموقف

السياسي او انتمائه الاجتماعي ودون ان تقترح عليه النقطة التي تدور حولها مشاركته في المؤتمر .

فاذا ما اخذنا هذا في الاعتبار امكننا ان نتصور ثراء وتنوع المادة المطروحة . وأمكننا ايضا ان نتصور الجهد الهائل الذي يتطلبه تنظيم مثل هذا المؤتمر وجعل امر متابعته متيسرا . كذلك تبويب وفهرسة المشاركات حتى يتسنى بعد ذلك اصدارها في سجلات على اساس جامع موضوعي او نظري او جغرافي او تاريخي .

ولا شك ان اقامة هذا المؤتمر في برلين الغربية انما هو اقرار بدور هذه العاصمة الاوربية التاريخي العلمي في الاستشراق . هذا الدور الذي لم يتوقف بعد الحرب الاخيرة وبعد تقسيم المدينة الى برلين الشرقية عاصمة جمهورية المانيا الديمقراطية والغربية التي هي جزء من جمهورية المانيا الاتحادية ، جزء له كيانه الخاص الذي تنظمه اتفاقية الحلفاء الذين انتصروا في الحرب العالمية الاخيرة .

هذا الدور التاريخي لبرلين لا يزال مستمرا في رموز مجيدة اولها مكتبة الدولة التي هي استمرار لمكتبة الدولة البروسية والتي بها مكتبة في العلوم الشرقية تعتبر واحدة من اهم المكتبات في اوربا وفي العالم . كذلك بها مجموعة من المخطوطات والمنسوجات النادرة تعتبر كنزا تعتز هذه المكتبة انهاتضمه بين كنوزها .

هذا الى متحف الفن الاسلامي ومتحف الفن الهندي ومتحف فنون شعوب جنوب بآسيا وكذلك متحف مصر القديمة . كذلك جامعة برلين الحرة التي تضم معاهد العلوم الاسلامية والعلوم العربية والهنديات واليابانيات والصينيات وغير ذلك من معاهد متخصصة في مناطق جغرافية اخرى . كل هذا يجعل برلين الغربية واحدة من اهم العواصم الاوربية في الدراسات الشرقية حاليا ويجعل كونها مقرا للمؤتمر الواحد للمستشرقين امرا مفهوما

المؤتمر يموله ويشجعه هيئة الابحاث الالمانية لتشجيع العمل العلمي . وهي جمعية لا تتصدى للعمل العلمي بذاتها بل ينحصر عملها في تشجيع الابحاث العلمية من كل نوع . ومعيارها ان يكون البحث جادا بشهادة المتخصصين فيه بصرف النظر عن نوعه او لونه . وعليه فانها تعتبر من صميم عملها ان تشجع مؤتمر المستشرقين هذا .

وحكومة برلين الغربية تساهم ايضا في تمويل ورعاية المؤتمر . هذا الى جانب جامعة برلين الحرة ومديرها شخصيا .

وقد عهد الى البروفيسور فريتز شتبت بالاشراف على المؤتمر وتنظيمه . والاستاذ هو عميد معهد العلوم **الاسلامية وواحد من ابرز علماء الاسلاميات في اوربا في الوقت الحاضر .**

**وكانت رسالته للدكتوراه عن الزعيم المصري مصطفى كامل وعصره . وقد حل بمصر عام ١٩٥٥ واقام بها حتى عام ١٩٥٩ . وفي هذه الاثناء عمل مفتشا للغة الالمانية بوزارة التربية والتعليم المصرية كما عملت السيدة زوجته مدرسة للغة الالمانية بمدرسة السنية الثانوية للبنات بالسيدة زينب بالقاهرة .**

**هذه التجربة الواسعة بالحياة المصرية وبالتربية والتعليم في مصر اتاحت له مادة هائلة لدراسته الجيدة عن التعليم في مصر والتي حصل بها على درجة البروفيسورية . الى جانب ذلك فانه في تلك الفترة اسس معهد جوته لدراسة اللغة الالمانية بالقاهرة .**

**ومن عام ١٩٦٣ حتى عام ١٩٦٨ عمل مديرا للمعهد الالماني للابحاث الشرقية في بيروت . ومن هذا اتيح له استكمال علمه الواسع بهذه المنطقة من الشرق الاسلامي . فهو في الحقيقة يكاد يحيط احاطة تامة بالحياة هناك وتكاد تكون له معرفة شخصية بكل اسرة وبكل شخصية ذات قدر في العلم او في المنزلة في الشرق الاوسط .**

وقد حدثني البروفيسور فريتز شتبت عن المؤتمر فقال انه سوف تلقى فيه مئتان وخمسون مداخلة في مختلف علوم الاستشراق والاسلاميات وان لغات المشاركات ستكون الالمانية والانجليزية والفرنسية وللمرة الاولى ستكون اللغة العربية احدى لغات هذا المؤتمر .

وقد اكد لي البروفيسور شتبت وعي حركة الاستشراق الاوربي بالنقد الذي يوجه لها . ولذلك فان من اهم المشاركات تجيء من البروفيسور **مكسيم رودنسون** المستشرق الفرنسي العالمي السمعة حيث يتحدث عن « التعصب للجنس في الاستشراق » .

والحقيقة ان الوعي بالنقد الموجه الى الاستشراق هو من اكبر الحركات المؤدية الى تطور هذا العلم الآن وتجاوزه لنفسه . وانك تلمس حيوية هذا العلم الدافقة من حديثك مع العالم الالماني الشاب بروفيسور **بابر يوهانسن** . انه يريد بكل بساطة ان يشق طريقا جديدا بان يتجاوز اسلام الكتب الى اسلام الناس . بمعنى آخر : ان الوقوف على حكم الشريعة في قضية من القضايا أمر يقتضي تقصي لكتب الامهات ثم الشروح والهوامش والتعليقات حتى تتضح جلية الامر .

لكن جانبا آخر يبقى غامضا مستغلقا هوكيف عاش هذا الحكم في تلك القضية في المجتمعات الاسلامية ، كيف تقبلته وتقدمت به امورها او كيف ثقل عليها فعدلت فيه او تجنبت تطبيقه .

فان كان من التقليدي ان يسيطر على علوم الاسلاميات بعد واحد هو الشريعة ( كمثال ) فان الاستاذ يريد ان يدرس بعدا آخر هو المسلمون . الامر الآن هو : الشريعة والمجتمع وعلاقتهما المتبادلة الحيوية وفعل كل جانب منهما في الاخر حتى تكون لنا صورة مجتمع القانون جزءا منه وثمرة تقلباته وحيوية نمائه وتطوره وعليه فانالاستاذ الذي حصل على الدكتوراه من دراسته القيمة عن الكاتب والسياسي المصري محمد حسين هيكل والذي حصل على البروفيسورية من دراساته العديدة حول الموروث الديني وبنية الاستعمار في المغرب العربي . يدرس الآن مشروعا لدراسة المؤسسات الدينية في المغرب العربي والدور الذي لعبته في المجتمع هناك . ويشاطره قيادة هذا المشروع العلمي الدكتور جميل ابو النصر العالم الفلسطيني الذي درس بجامعات انجلترا وكان مجال تخصصه تاريخ المغرب العربي .

والاستاذان معا ينتهزان فرصة مؤتمر المستشرقين في برلين الغربية ويقيمان داخل المؤتمر ندوة عن المؤسسات الدينية في المغرب

يدعوان اليها العلماء الاجلاء : محمد حجى من الرباط ـ كي بو عزيز من وهران ـ محمد الهادي الشريف من تونس ـ المهدي البوعبدلي من بطيوه ـ عبدالقادر زباديه من الجزائر العاصمة ـ احمد التوفيق من الرباط ـ ناصر الدين سعيد وفي من الجزائر العاصمة ـ البشير التليلي من تونس ـ العربي الزين من الرباط .

ان برلين الغربية ستكون في الفترة من ٢٤ مارس حتى ٢٩ منه عاصمة حية لحركة الاستشراق في العالم . حيث تمثل حركة الاستشراق تيارا علميا له تاريخه ومكانته . فلا توجد جامعة ألمانية من جامعات ما قبل الحرب الا وبها معاهد وكليات للاستشراق . كذلك معظم الجامعات الحديثة التي انشئت بعد الحرب العالمية الاخيرة ومن المجلات المتخصصة توجد :

- **مجلة جمعية المستشرقين الالمان**

وتصدرها جمعية المستشرقين الالمان التي تنظم هذا المؤتمر .

- **مجلة « الاســـلام »**

التي يصدرها بروفيسور شبولر من هامبورج

- **مجلة « عالم الاسلام »**

التي يصدرها برفيسور شبيس من بون

- **مجلة الشـرق**

التي يصدرها بروفيسور زيلهيم من فرانكفورت

- **مجلة الشــرق**

التي يصدرها في هامبورج :

ولا يستطيع الواحد ان يعد القراء بمتابعة كل ما سيجري في هذا المؤتمر ولكن سوف احاول الاستماع الى ماسيقال في قسم « الشرق الاسلامي » وهذا القسم هو الذي يقوده البروفيسور فريتز شتبت والى ما سيقال عن « الشرق الادنى الحديث » وهذا القسم هو الذي يقوده بروفيسو بابريو يوهانس ثم الى الندوة عن المؤسسات الاسلامية بقيادة يوهانس وابو النصر . وانا لا ادري ايكون بالوسع الاحاطة بهذا العمل الهائل وتقديم صورة مقربة عنه الى القارىء العربي ؟

بروفيسور شتبت يقول ان محاولـــة ستجرى لتسجيل كل المشاركات وتبويبها والمعهد الاسلامي في جامعة برلين الحرة سيقوم بدور هام في هذا . واتصور الجهد الهائل واتصور ما بذله الاستاذ ومعاونوه في الفترة الاخيرة واتمنى لهم النجاح . هؤلاء الذين سيظهرون للاضواء وهؤلاء الذين عملوا خلف الكواليس في تواضع جم ومنهم الاستاذ الدكتور جوتفريد مولر الذي حصل على الدكتوراه في الشعر الجاهلي ويدرس الآن في المعهد .

سألته : بماذا تشغل نفسك الآن ؟

قـــال : احقق في نشأة فرقة الخوارج في نهاية عصر الخلفاء وأوائل العصر الاموي .

وسألته عارضا : ما الذي دفعك للعلوم الاسلامية ؟

تفكر طويلا ثم قال : ربما محاولة التعرف على الخاص .. في الغريب

قلت له : هو اذن بحث عن الذات .. ؟

قـــال : بالقطع

اتكون كلمة جوتفريد هي دليلي وانا اتابع المؤتمر .. ان اتعرف على الفكر الاوربي من خلال ما يقوله عن قضايانا .. من خلال رؤيته لنا .. ربما كان هذا طيبا .

**عبدالحكيم قاسم**

## رسالة وارشو

# هل المسرح ظاهرة اجتماعية الآن ؟

في شهر تشرين الثاني الماضي جرت في مدينة ( كارباج ) الجبلية الساحرة ، ندوة علمية عالمية كرست لنشاط الظاهـرة المسرحيـة الجديدة المسماة ... ( اللا مسرح ) . وكانت الندوة لقاء بين المنظرين والممارسين . واسم الندوة الفعلي : قضايا النظرية والتطبيق في المسرح على ضوء احداث الابحاث العلمية . ومثل العلم هنا عدد من علماء البيولوجيا والاجتماع الفرنسيين . مثلا ابراهام مول قرأ تقريرا علميا بعنوان ( نظرية الافعال ) ورينيه بوستيل عن الابعـاد البيولوجيــة للرقص ، وجان براديه عن .. الاعلام غير الكلامي من خلال التقديم الشفوي ، و الان بارساك الذي مثل مركز الابحاث الصوتية في باريس تناول الموضوع من زاوية الفيزياء وآخر ( هنري لابوريت ) اسهب في وصف وتحليل قضايا المساهمة في الفعل المسرحي ، من زاوية علم الانثروبولوجيا . واحد البولنديين تكلم عن جمهور المسرح واخر عن المسرح الجوال .

وبين مجموعة الممارسين المساهمة في الندوة لم نجد من يمثـل المسرح الذي اتفقوا الان على تسميته بالتقليـدي . بل كان هنـاك يجي غروتوفسكي الذي يسمونه بمشرع هذا التيار ، وكان ايضـا تلاميذه القدامى الذيـن انفصلوا الان عنـه امثـال ايوجينيو باربا ومسرحه ( اودين تياترين ) وفلاديمير ستانيفسكي وفي الاخير روبرتو باكي مؤسس وزعيم مسرح ( بيكولو دي تياترو بونيدبرا ) ، واعضاء المسرح الفرنسي ROY HAVT THETRO الذي ينشـط في حقـل خاص هو صقل الصوت البشري مما يجعله قريبا من تنظيرات غروتوفسكي وصحبه

والمجموعة الثالثة ( الى جانب المنظرين والممارسين ) شملت عددا كبيرا من النقاد ودارسي المسرح ، الذين اتهمتهم الصحافة المختصـة بانهم لا يملكون اراء محددة لا تتلاطم بين المد والجزر .

وفي هذه الندوة انعكست حقيقة مرة للغاية نتجت قبل كل شيء من غياب ممثلي المسرح ( التقليدي ) وممثليه ، وهي ان ذلك الجسر الذي علق يوما ما فوق الهاوية التي تفصل بين المسرح و ( اللامسرح ) قد انهار تماما . وبالطبع كان ذلك الجسر رمزا للجهود التي بذلت لخلق مسرح جديد قائم على تركيب القيم مع الجديد .

وقبل ان نصل الى فحوى الندوة لابد من الاشارة الى وقائـع هامشية . مثلا اقترح ناقد بولندي تأسيس مركز عالمي لابحاث المسرح ومجلة تمثل جميع التيارات .

كان النقاش الرئيسي للندوة يدور حول اهلية الفكر ونفعه ومبدأ الشمولية . وكان غروتوفسكي المهاجم الاول : لا يوجد ذلـك الدين

المسمى العلم . لا أحد الآن يؤمن به . فهو يقدم حلولا متناقضة . لايتناول الانسان ككل . ولاحق لهذا الدين ان يتكلم عن الانسان . والحلول التي يأتي بها حبلى بالمخاطر . واذا نطق العلماء بامر جوهري فذلك يحصل حين يتكلمون كبشر ) . والواقع ان هذا الكلام الذي تحمس له الكثيرون في الندوة يجر مسائل المسرح خارج اطرها . فهو كلام عن خصائص اساسية للغاية تعود الى كامل الثقافة والحضارة .

وفي ( كارباج ) كان طبيعيا تنافر القطبين ــ العلماء بدقتهم وتجاربهم التي تقوي نزعة التعميم ، وخالقي اللامسرح الذين برمجوا مبدئي اللاعقلانية واللاشمولية .

وهكذا انعدمت هناك المواقف الوسط التي قد يمكن ان تمثلها التيارات البين بين . والبعض وجد الندوة شريحة صغيرة للصراع الدائم بين الكلاسيكية والرومانتيكية ، وبالطبع على مستوى اعلى وبحجج جديدة . فاللامسرح يعتبر اليوم احد المواصلين الرئيسيين للرومانتيكية .

في الندوة توحدت في جبهة متراصة اراء مختلف القائلين بالعودة الى الثقافة الشعبية او بالاحرى الى بعض ابعادها . فقد مجد هؤلاء الكرنفال الشعبي كتعايش انفعالي مع الواقع بعناصره الاكثر بساطة سواء المادية والجسدية والاخرى الفيزيولوجية كذلك كفعل يستوى فيه الجميع ويحقق البعد الاعلى ، البعد الميتافيزيقي . وكما يقال فان الاحساس بالزمن في الثقافة الشعبية غيره في حضارة المدنية المعاصرة التي ينفلت فيها الزمن ويصعب مسألة تحسس الحاضر الذي اختصر الى نقطة ما بين منطقتي الماضي والمستقبل . فالحياة تخضع الحاضر وتحوله الى اداة لاغراض المستقبل .

وتطرق احد الباحثين في دراسة بعنوان ( الانفعال والاشكال ) الى بعض افكار وممارسات ( اللاثقافة ) التي كانت في الستينات مجرد تركيب وتجذير للتيار السابق في الحياة الفنية والفكرية والموجه ضد التقاليد او العادات الاجتماعية والسياسية وغيرها . ونقصد هنا ممارسات الدادائيين ورؤاهم التي تعامل الحياة ككل هو عضوي متدفق بلا انقطاع . وبعدهم السرياليون و ( ليراليبهم ) و قبلهم الفوضيون الذين شيدوا ، في النظرية ، عالما ارسى على الثقافة والوعي الاخلاقي للفرد والمجموعة وبدون قوانين واعراف خارجية شمولية .

ومن المعلوم ان احد الحماة الروحيين لـ ( ضد الثقافة ) كان هربرت ماركوزه بمفاهيمه عن ( مجتمع الاخلاقيين الاحرار ) والتي تقترب من الرؤيا المتطرفة للمستقبل الذي تزول فيه الدولة . ولعل رمز ( ضد الثقافة ) هذه كان ذلك التقديم ــ المانفست الشهير للمسرح الحي LIVING THEATRE والمسمى ( الجنة الان PAVADISE NOW ) من عام ١٩٦٨ . فلقد قرروا ان يحققوا على الفور كل الرغائب في بناء عالم جديد الى جانب العالم القديم او على انقاضه . وفي الحالة الاخيرة ولد ذلك الحركات السياسية العنيفة ( وقيل مرة ان اولئك الدادائيين كانوا مسببين ايضا ) كذلك ولد المسرح المكافح ، مسرح الغوريلا GUERILLA الذي اخذ اسمه من حركة حرب العصابات في المدن والتي انتشرت في امريكا اللاتينية .

وكانت الاهم بالنسبة لـ ( اللامسرح ) الحالة الاولى والتي انتفى فيها عنصر الكفاح والسعي الى تبديل الواقع كله او ما اسموه بالهجرة من ارض المعاصرة اليباب الى عالم الجماعات الصغيرة ( الكومونات ) باطرها الخاصة .

والحق ان ثقافة الجماعات الصغيرة هي القيمة الاساسية لحركة اللامسرح . فثقافة المجموعة والقرية والمدينة الصغيرة وحتى البناية الواحدة في مدينة كبيرة ، تطمن شتى حاجات الانسان . فهي بالنسبة له العالم كله . انها تلك الثقافة الاصيلة والمميزة . ووجدت باحثة بولندية ان اصالة الثقافة تنبع من اصالة ولاتكرار الحياة والمواصفات التي تتحول الى وظيفة تلبي حاجاتهم الا انها مصاغة بدون قسر وتكون الاكثر نفعا بالنسبة لها . وفي هذا الوضع الا تكون هذا القيم **اضافة** الى القيم والافكار التي تخص عموم المجتمع بل **معوضا** لها .

وقيل ايضا ان عداء الرومانتيكيين للشمولية كان موجها ضد الثقافة المتجانسة لعهد التنوير الاوربي . وكان ذلك العداء بمثابة دفاع عن الطابع الخاص للثقافة الوطنية . واللامسرح يمضي ابعد في تعميق هذا الانفصال . فالاعراف والاشارات والقيم الخاصة بثقافة مثل هذه المجموعات ليس من الواجب ان تكون مفهومة ومقبولة لدى الناس الاخرين ذلك لانه ( لا توجد حقيقة عامة ) . والواقع ان فلسفة المجموعة لا تملك اشياءها الملموسة وافكارها المحددة التي تتجسد في السلوك ( ذلك ان القواعد العامة هي وهم خالص ) وعلى انسان هذه المجموعة ان يبني ، كما يقول روبرتو باكي ، حول نفسه الجدران. باسم اي شيء ! . لقد اعترضت شمولية عهد التنوير تطور التمايز القومي تماما كما تقمع ثقافات عموم المجتمع التمايز الفردي والمجموعي. ومرة قال يجي غروتوفسكي ( الاتصال البشري الحقيقي هو عاد ) .

لقد كان هدف الحركة بكاملها خلق اسلوب جديد في الحياة ، اصيل وثر . وفي هذا الاسلوب يلعب الدور الرئيسي ، الانفعال البيولوجي ازاء الواقع الذي يجدونه اكثر حقيقة وعمقا من التعايش الفكري الخاضع للرقابة . كذلك فالتأمل المشترك لابسط القيم والرموز التي كثر تداولها كالخبز والنار والشجرة الخ ، تكون بمثابة الخطوة الاساسية صوب تغيير اسلوب الاتصال مع الاخرين .

فعلى هذا الاتصال ان يكون مباشرا بالغ الصدق ذلك ان القوانين الاخلاقية تولد من الطبيعة البشرية المنقاة وليس من الثقافة الخارجية. وهذا الاتصال يتحقق من خلال المسرح والطقس اليومي الذي لا يمكن، على حد تعبير روبرتوباكي ، ان يكون استجابة لحاجة المتفرج بل تعبير عن الثقافة الخاصة .

والان لننتقل الى الوقائع العامة :

ان نشاط غروتوفسكي معروف بشكل واسع .. واعضاء مسرح ( اودين تياتريت ) يعيشون حياة المجموعة . وكما اكد مديره فهم لا يقرأون ما يكتب عنهم . فلكثير من السنين يعملون بجهد شاق لتطوير التمثيل والعرض واتقانهما . وهم خلقوا صلات داخلية متينة. وفي السنوات الاخيرة خططوا لرحلات صوب الثقافات الاخرى ــ جنوب ايطاليا وادغال فنزويلا واقاليم ساردينيا المنسية . وهناك نظموا كرنفالات مثيرة ترافقها موسيقى الطبول والاعلام والعاب الاكروباتيك . لقد اثاروا اهتمام سكان تلك الاصقاع المنسية وجروهم الى الرقص والغناء الجماعيين . عرفوهم على فولكلورهم ايضا . وفي معظم الاحوال كانت الهوة الثقافية كبيرة . ومبادرة الاقتراب هذه اعتمدت ، وليس تماما ، على اسلوب بيتر بروك الذي جرب الكثير في افريقيا . والشيء نفسه قام به ( اللامسرح ) البولندي حين جاب القرى واراد الانصهار بالفولكلور المحلي .

وهكذا يريد هذا اللامسرح ان يتحول الى مركز التقاء ( وليس صهر ) لشتى الثقافات التي لا يشدها في غالبية الاحوال عصب مشترك . وبالطبع فالثقافة ( التقليدية ) مزودة باللغة العامة للكلمات وبالرموز والفن والفلسفة والايدولوجية الجماعية والعلم . كذلك فهي تملك الكثير من النواقص . مثلا ليس بمقدورها اليوم ان تراعي التمايز الفردي . فهي توجه ضغطا موحدا وتقنن التفكير والاحساس. كذلك فهي عاجزة عن وصف كامل تعقيد الانسان وفهمه . ففي العالم الذي خلقته تسود العلائق البشرية الشيئية واللامباشرة . ومن هنا هذا الكثير من القلق والمآسي والامراض النفسية الا انها رغم ذلك تصبح

فرصة للمستقبل بفضل احدى سماتها الرئيسية وهي القدرة على التطور . فهي تتغير وتغتني وتتعقد وترتقى وبدون ان تفقد شموليتها وميزتها الاخرى ــ ان تكون مفهومة لدى الجميع .

ان خالقي اللامسرح لا يكترثون بالاتصال الواسع والنشاط المشترك مع الاخرين ( وهي علة كل طلائعية ! ) وبناء شمولية تلقائية وغير قسرية . ومن هنا المحدودية في النشاط والتأثير . كذلك فالفن لا يمكن ان يصبح الحياة ذاتها . فوظيفته الاساسية تفسير الحياة . وان مسرحية اليومي هي نشاط يمارس في منطقة محدودة . انها فعل مكروسكوبي لآخر ماكروسكوبي ..

عدنان المبارك

---

# اول رسالة جامعية عن النقد السينمائي في مصر

**نال الكاتب علي شلش درجة الماجستير من كلية الاعلام بجامعة القاهرة عن موضوع « النقد السينمائي في الصحافة المصرية : نشاته، وتطوره من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٤٥ » .**

يقول الباحث في مقدمة البحث ان هناك ثلاثة انواع من الكتابة عن السينما والافلام هي : النوع الدعائي أو الاعلان والنوع الاعلامي والنوع النقدي . وأنه اختار الفترة من ١٩٢٧ الى ١٩٤٥ لان عام ١٩٢٧ شهد انتاج أول فيلم مصري روائي طويل . ويقول انه بعد اجراء مسح لكل ما نشر عن السينما المصرية في فترة البحث لجأ الى اختيار عينات عشوائية بواقع فيلم واحد من كل سنة ، ودراسة ما نشر عن هذا الفلم .

ومن الناحية المنهجية يلاحظ ان الباحث بدأ بعام ١٩٢٧ باعتباره تاريخ انتاج أول فيلم مصري طويل ، بينما كان عليه ان يبدأ بعام ١٨٩٦ باعتباره تاريخ أول عرض سينمائي في مصر . فما كتب عن هذا العرض الاول يدخل في صميم البحث ، لان تأثير الكتابات التي سبقت أول فيلم مصري طويل ، يماثل تأثير عروض الافلام الاجنبية ، والافلام المصرية القصيرة ، على الافلام الطويلة بعد ذلك . فنحن عندما نتحدث عن السينما في بلد ما لا نتحدث عن انتاج الافلام الطويلة ــ وان كان هذا هو الخطأ الشائع ــ وانما نتحدث عن دور العرض السينمائي بكل ما تعرضه من أفلام قصيرة وطويلة ، محلية واجنبية ، من مختلف اجناس السينما .

والملحوظة المنهجية الثانية أن الباحث لم يوفق في اختيار طريقة العينات العشوائية بواقع فيلم واحد من كل سنة ، لان كل سنة من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٤٥ لم تكن متساوية مع الاخرى في الانتاج . فقد تم انتاج فيلمين عام ١٩٢٧ ، بينما انتج (عام ١٩٤٥ ) ٤٢ فيلما . وكان على الباحث ان يختار مانشر عن الافلام الهامة في الفترة المذكورة ، اختيارا متعمدا حيث تبرز قضايا النقد ومناهجه من خلال تناول تلك الافلام .

## تمهيد طويل

ويمهد الباحث لموضوع بحثه بتمهيد طويل في ٧٧ صفحة ، نشر أغلبه من قبل في كتابه « النقد السينمائي » عام ١٩٧٠ . وينقسم هذا التمهيد الى قسمين الاول عن النقد السينمائي : اصوله وقضايا ، والثاني عن السينما المصرية : نشأتها وتطورها .

أما القسم الاول ، فيحاول تعريف السينما ، وكيف نشأت في أوروبا ، وانتقلت الى عالمنا العربي . ثم يحاول تعريف وظيفة السينما ، وتأثيرها الواسع على الجماهير . ثم كيف بدأ نقد السينما في أوروبا وأمريكا ، وكيف ارتبط في البداية بنقد الادب والمسرح ، ثم استقل واصبحت له قوانينه الخاصة . ويرى الباحث أن النقد نوعان : النقد النظري التطبيقي . وأن النقد في الصحافة العامة له مشاكله الكثيرة ، أما الصحافة المتخصصة فهي القادرة على تطوير النقد وافادة السينما منه .

وأما في القسم الثاي ، فيتناول الباحع نشأة وتطور السينما في مصر منذ العرض الاول عام ١٨٩٦ بعد أقل من سنة من العرض الاول في باريس عام ١٨٩٥ . ويورد الباحث اختلاف المؤرخين حول تاريخ هذا العرض في مصر دون ان يؤيد رأيا بأدلة جديدة ، وهو ما كان عليه أن يفعله . ثم يتناول انتاج الافلام القصيرة وأهمها فيلم « الباشكاتب » اخراج محمد بيومي عام ١٩٢٣ ، ثم الافلام الطويلة عام ١٩٢٧ . ومرة أخرى ينكر الباحث اختلاف المؤرخين حول أول فيلم مصري طويل هل هو «قبلة في الصحراء» اخراج ابراهيم لاما الذي عرض في ٥ مايو ، أم « ليلى » اخراج استفان روستي الذي عرض في ١٦ نوفمبر . ولكنه في هذه المرة يقطع بأن (قبلة في الصحراء ) هو الفيلم الاول ، لانه سبق الثاني في العرض وفي الانتاج معا ، ولان ادعاء البعض أنه ليس الفيلم الاول لايقوم على أساس علمى .

## عوامل نشاة النقــد

وفي الباب الاول من موضوع الرسالة ، وعنوانه « عوامل نشأة النقد السينمائي وتطوره في مصر » يحدد الباحث عاملين رئيسيين هما : الاهتمام الجماهيري بالسينما والصحافة الفنية . ويقول «كان العامل الاول سببا أساسيا في ازدهار العامل الثاني . وكان العاملان معا سببا أساسيا آخر في نشاة النقد السينمائي وتطوره في مصر ، على مستوييه التطبيقي والنظرى في الفترة موضوع هذا البحث ، أي منذ عام ١٩٢٧ حتى عام ١٩٤٥» .

ويتمثل الاهتمام الجماهيري بالسينما في مصر عند علي شلش في أربع صور رئيسية هي هواة السينما والجمعيات السينمائية والثقافة السينمائية والدعوة الى اهتمام الدولة ورأس المال بالسينما . أما عن الهواة فيقول أنهم كانوا يثيرون على صفحة الاهرام التي كان يحررها زكريا الشربيني في الثلاثينات قضايا ملحة ، وهامة . « ومن ذلك ما طالب به احد الهواة من محاضرات عن السينما في الاذاعة » أو ما طالب به آخر من تدريس السينما في المدارس والمعاهد . أو ما طالب به سيد عبداللطيف من ضرورة اصدار مجلة متخصصة في السينما تعالج شئونها بصراحة وصدق على حد قوله » .

وأما عن الجمعيات والاندية السينمائية فيقول الباحث أن أقدم هذه الاندية هو نادي أنصار هواة الصور المتحركة الذي أنشىء بالاسكندرية عام ١٩٢٢ ، ونادي الصور المتحركة الشرقي الذي أنشىء بالقاهرة عام ١٩٢٣ ، وفرقة أنصار الصور المتحركة عام ١٩٢٤ ، ونادي مينا فيلم عام ١٩٢٦ . ويتعرض بالتفاصيل للدور الريادي لكل من النقاد هواة السينما وخاصة السيد حسن جمعة وزكريا الشربيني اللذين كان لهما دور في انتاج فيلم «قبلة في الصحراء» .

وعن الثقافة السينمائية يذكر الباحث أن أغلب ما كان ينشر عن السينما في البداية كان مترجما ، وهذا طبيعي ، نظرا لان السينما كانت فنا وارادا من الغرب ، ويقول «وكانت الصحافة عامة ومخصصة تتابع نشر انباء المحاضرات العامة عن السينما ، ومن بين الذين اشتهروا بالمحاضرة خلال العشرينيات محمد بيومي الذي عاد من

المانيا عام ١٩٢٣ بعد ان درس السينما » وكان اول كتاب عن السينما هو «كيف تكون ممثلا» الذي ترجمة شفيق حنين ، وأصدره على نفقته الخاصة عام ١٩٢٧ .

ويذكر الباحث ما يمكن اعتباره الصفحة الاولى في علاقة الدولة بالسينما في مصر على صعيد ثقافي الى جانب الرقابة ، والمتمثل في تكوين «لجنة السينما« التابعة لوزارة المعارف في الثلاثينيات «مهمتها دراسة الوسائل التربوية للسينما ، وايفاد بعثات ، والاشتراك في

مراقبة الاشرطة التي تعرض في الصالات» . وقد قامت هذه اللجنة بايفاد زكي طليمات لدراسة السينما في باريس . ومنحت وزارة المعارف لاول مرة عام ١٩٣٣ جوائز مالية للبارزين في صناعة السينما ، وكانت قيمة الجائزة ٥٠ جنيها .

ويختتم على شلش حديثة عن الثقافة السينمائية بتناول موقف كبار الكتاب والادباء من السينما ، سواء بالكتابة لها ، أم بالكتابة عنها ، ويورد مقتطفات من مقالات للشاعر أحمد شوقي والدكتور طه حسين والدكتور زكي مبارك وأحمد حسن الزيات وغيرهم .

أما عن الدعوة الى اهتمام الدولة ورأس المال بالسينما ، فيذكر الباحث أن محمد كريم كان أول من تبنى هذه الدعوة عام ١٩١٨ ، وعندما صدرت مجلة «الصور المتحركة» عام ١٩٢٣ ، وهي أول مجلة سينمائية مصرية متخصصة دعت الى «اقامة صناعة سينمائية وطنية قوية ترد كيد الاجانب لمصر» . وكان من نتيجة ذلك انشاء بنك مصر لشركة التياترو والسينما عام ١٩٢٥ ، وهي التي قامت بتأسيس ستديو مصر عام ١٩٣٥ بعد ذلك .

## اول مؤتمر للسينما

اجتمع أول مؤتمر للسينما في مصر في مسرح الازبكية يوم الخميس ٢٣ يناير عام ١٩٣٦ ، بدعوة من جماعة الاقتصاد القومي التي كان يرأسها عبد الرحمن رضا باشا ، والتي كانت تعتبر السينما «الفن المهضوم في بلدنا المحروم» ، واشترك فيه من السينمائيين أحمد سالم ، وعزيزة أمير ، ومن النقاد السيد حسن جمعة ، وزكريا الشربيني ، واحمد كامل مرسي ، ومحمد كامل مصطفى ، ومن المسؤلين الدكتور الديب مدير قلم الرقابة على الافلام بوزارة الداخلية.
وكان جدول أعمال المؤتمر على النحو الاتي :

(١) السينما والتاريخ ـ الدكتور الديب

(٢) صناعة السينما بين الشعب والحكومة ـ زكريا الشربيني

(٣) السينما والتاريخ ـ أحمد كامل مرسي

(٤) ذكريات عن السينما في مصر ـ السيد حسن جمعة

(٥) الفن السينمائي المصري بدء تكوينه ـ محمد كامل مصطفى

(٦) علاقة السينما بالاخلاق ـ حمدي أمين

(٧) عجائب السينما ـ سيد عبداللطيف رشدي

وكانت توصيات المؤتمر هي ،

(١) اعطاء الدرجة الاولى للغة العربية من الاهمية في كل ما يتعلق بشئون السينما في مصر .

(٢) مطالبة الحكومة بتخفيض ضريبة الملاهي على الافلام المصرية ، واعفاء ماتستورده الشركات المصرية من الضريبة الجمركية الى أجل معين .

(٣) مطالبة الحكومة بتخفيض ضريبة الملاهي لتشجيع صناعة السينما في مصر .

(٤) اشراك بعض الشخصيات البارزة من المشتغلين بالسينما من المصريين في مراقبة الافلام مع قلم الرقابة .

(٥) الاهابة بالشعب المصري الكريم بمؤازرة الدور المصرية الموجودة بالاقبال عليها .

(٦) تكوين لجنة دائمة من المشتغلين بالسينما في مصر لتكون حلقة اتصال بين الشعب والحكومة للنظر فيما يساعد على النهوض بالسينما المصرية .

(٧) تكوين لجنة لتنظيم حركة اكتتاب لمساعدة السينما في انشاء دور للسينما المصرية .

## الصحاف الفنيـة

ويذكر على شلش عن السيد حسن جمعة أن المجلات المختصصة في السينما في الفترة من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٣٥ هي «الصور المتحركة» التي صدرت عام ١٩٢٣ ، و «معرض السينما» عام ١٩٢٤ ، و «أولمبيا السينماتوغرافية» عام١٩٢٦ ،و«عالم السينما» عام ١٩٢٩ ،والكواكب وفن السينما» و« كواكب السينما » عام ١٩٣٣ ، ثم «العروسة والفن السينمائي «عام ١٩٣٥» . والملاحظ أن هذه المجلات لم تصدر الا لفترة محدودة فيما عدا مجلة «الكواكب» ، وان مجلة «فن السينما» كانت تصدر عن أول جمعية لنقاد السينما تأسست عام ١٩٣٣ ، واستمرت لمدة عام واحد .

## نشاة النقد السينمائي

ويتناول الباحث في الباب الثاني من رسالته النقد السينمائي في مصر في الفترة من عام ١٩٢٧ الى عام ١٩٣٥ ، وهي المرحلة التي يطلق عليها مرحلة نشاة النقد السينمائي . ويركز على دور مجلتي «الصباح» و «روز اليوسف» اللتين كانتا تصدران منذ عام ١٩٢٥ . وكذلك دور مجلة «المسرح» التي كان يصدرها ويرأس تحريرها عبدالمجيد حلمي .

ويدرس علي شلش بالتفصيل كل ما نشر عن فيلم «ليلى» وفيلم «قبلة في الصحراء » ويلاحظ ان أول مقال نقد لفيلم «ليلى» نشره عبدالرحمن نصر في روز اليوسف يرتكز على أربع نقاط : تشجيع الفيلم ، برغم قصورة ، باعتباره المحاولة الاولى ـ التماس العذر ـ الاشارة الى العقبات ـ والتهنئة . ولكن هناك مقالات أخرى مثل مقال أحمد صلاح الدين نديم في مجلة «الصباح» يحلل عناصر الفيلم ، ومنها ما أطلق عليه «مغزى الفيلم» حيث يقول الناقد «لقد فكرنا وبحثنا وتعبنا عسانا نجد مغزى طريفا نخرج به من الرواية فلم نجد وكان بحثنا هباء » !

وبعد تحليل العديد من الكتابات عن العديد من الافلام الصامتة واوائل الافلام الناطقة ، تحت عنوان النقد التطبيقي ، يورد الباحث مقدمة مقال محمد يونس القاضي في مجلة «العروسة» عن فيلم «الدكتور فرحات» يوضح الطابع العام لتلك المرحلة حيث يقول سئمت المحاباة والمداجاة والمدح الذي يسبق القلم لغرض واضح هو تشجيع الافلام المصرية . وذلك راجع الى الفرح الذي يخالج النفس من أن فريقا من المصرين يسمعوننا لغتنا ويخرجون لنا مادتنا على الشاشة البيضاء ، فنتغاضى عن كل الفقرات التي كنا نصادفها في كل فيلم » .

أما عن النقد النظري ، فيلاحظ الباحث أن المحاولات الاولى في هذا الميدان ارتبطت بالمخرجين الذين درسوا في الخارج مثل احمد

بدر خان ، ونيازي مصطفى ، ومحمد كريم ، وببعض النقاد والصحفيين مثل السيد حسن جمعة وزكريا الشربيني ، واحمد كامل مرسى الذي تحول الى الاخراج بعد ذلك . وقد جمع بدر خان مقالاته «النظرية» في كتاب «السينما» الذي صدر عام ١٩٣٦ ، واعتبرالكتاب الاول من نوعه في اللغة العربية .

وأهم القضايا التي تناولها النقد في هذه المرحلة (١٩٢٧ – ١٩٣٥) قضية العلاقة بين المسرح والسينما ، وقضية الواقعية ، وقضية الدعوة الى انشاء ستديو مصري ، وقضية أندية الهواه ، وقضية تعريب المصطلحات السينمائية ، وقضية الدعوة الى انتاج أفلام رسوم متحركة، وأخيرا قضية النقد السينمائي ذاته ، والعلاقة بين الناقد والسينمائي من ناحية ، وبينه وبين المتفرج من ناحية اخرى .

## تطور النقد السينمائي

وفي الباب الثالث يتناول علي شلش تطور النقد السينمائي في مصر عن مرحلة يطلق عليها الازدهار من عا ١٩٣٦ الى عام ١٩٣٩ ، وأخرى يطلق عليها الانتكاس من عام ١٩٤٠ الى عام ١٩٤٥ ، حيث يرى ان فترة الحرب العالمية الثانية كانت فترة انتكاس للنقد ، كما كانت فترة انتكاس للفن .

ومن اهم المقالات النقدية التي تدل على تطور النقد في هذه المرحلة ما كتب حول فيلم «العزيمة» عام ١٩٣٩ . فقد كتب زكريا الشربيني في «الاهرام» في اليوم التالي لعرض الفيلم يعتبره «فتحا جديدا في عالم الافلام المصرية من حيث التأليف الطبيعي» ، واشاد «بالانسجام في المناظر والصوت والتصوير والموسيقى ، فلاول مرة تجتمع هذه العناصر كاملة في فيلم مصري» .

ويقول على شلش عن السيد حسن جمعة ، وهو أبرز نقاد المرحلة: «ومثلما شغل السيد حسن جمعة بالهواء وتشجيعهم شغلتم فكرة ايجاد وحدةفنيةبين مصروالاقطار العربية الشقيقة»،وحتى لقد سافر في رحلة الى لبنان وسوريا لتحقيق الروابط الفنية التي دعا اليها بين البلاد العربية على مستوى السينما • وكان قد أعلن قبل سفره في مجلة «العروسة والفن السينمائي » أنه اقتنع بأن تكون المجلة«حلقة صله بين الاوساط السينمائية في مصر وأمثالها في الاقطار العربية الشقيقة» ،

ويذكر الباحث أن القضايا النقدية التي استجدت في تلك المرحلة قضية الافلام الغنائية ، والى أي مدى ينبغي ان تكون الاغاني مرتبطة بموضوع الفيلم ، وقضية الافلام الكوميدية ، والفرق بين الكوميديا وبين التهريج و «التشقليب» ، و «التنطيط» ، كما قال سيد رشدي في نقده لفيلم «الابيض والاسود» . وكذلك أثار النقاد قضية الافلام التسجيلية ، ودعوة الحكومة الى الاهتمام بهذا النوع من الافلام . وقضية ضرورة ترجمة الافلام الاجنبية الى اللغة العربية .

ولعل اهم مناقشة ، أو معركة نقدية ، اثيرت في هذه المرحلة كانت المناقشة بين السيد حسن جمعة الذي كان يرى أن على الافلام المصرية ان تتناول موضوعات انسانيةحتى يشاهدها العالم الشرقي كله، مدللا على صحة رأيه بأن الافلام الامريكية لو كانت قد اقتصرت على تناول الحياة الامريكية «لما قامت للسينما فيها قائمة» ، وبين زكريا الشربينى الذي كان يرى أن على الافلام المصرية ان تتناول موضوعات مصرية صميمة .

## سينما الحرب

ادى نقص الافلام الاجنبية ، وتهريب الفيلم الخام الغائض في اوروبا ، الى زيادة كمية الافلام المصرية في سنوات الحرب العالمية الثانية الى اكثر من الضعف . وادى الجو العام لهذه السنوات الى سيادة افلام التسلية على حد تعبير الباحث .

اما بالنسبة الى النقد جقد تأثر بالمستوى الهابط للافلام ، كما ادى نقص ورق الصحف المستورد الى الغاء الصفحات الفنية في الصحف ، وادى الجو العام الى سيطرة الاعلانات على الصحف الفنية المتخصصة . وهذا ما يجعل علي شلش يرى هذه المرحلة انتكاسا للانتاج والنقد معا .

## معركة رصاصة في القلب

ومن اهم المعارك النقدية التي يكشف عنها الباحث في هذه المرحلة المعركة التي دارت حول فيلم « رصاصة في القلب » الذي اخرجه محمد كريم عن مسرحية لتوجيق الحكيم عام ١٩٤٤ ، والتي اشترك فيها عباس محمود العقاد واحمد الصاوي محمد الى جانب محمد كريم وتوفيق الحكيم .

فبعد عرض الفيلم بايام كتب الصاوي فيمجلة «الاثنين والدنيا» مقالا بعنوان « رصاصة في قلب توفيق الحكيم » وصف فيه الاخراج بأنه « كسيح » ، وان عبدالوهاب منتج الفيلم وبطله قد أساء الى نفسه والى الاخلاق بظهوره في لباس الحمام في الفيلم . ورد توفيق الحكيم بمقال نشرته المجلة نفسها دافع فيه عن الفيلم وأعلن تحمله انفامل للمسؤولية . كما رد كريم في نفس المجلة ايضا يقول ان هناك بواعث شخصية وراء مقال الصاوي ، ومن بينها انه اراد ان يمثل هذا الفيلم !

## النقد السينمائي حقير !

غير ان اهم مقال في هذه المعركة كان مقال العقاد في مجلة « آخر ساعة » الذي دافع فيه عن الفيلم محللا كل عنصر من عناصره. واخطر ما في هذا المقال حديث الكاتب الكبير عن النقد في مصر ، حيث يقول « اما النقد – ولاسيما النقد المسرحي او النقد السينمائي في مصر – فله عندي وصف واحد تجمعه كلمة واحدة ، وهي « حقير » . وقد كانت فيه محاولات حسنة قبل سنوات . ولكن يتراجع الى الوراء ، ويمرض ويتعفن قبل ان يموت . وليته يموت ليبعث من جديد » .

## مجلة السينما

ولعل اهم مجلات المرحلة هي مجلة « السينما » التي اصدرها كامل حفناوي عام ١٩٤٥ ، وتوقفت عام ١٩٤٦ • وهي مجلة اسبوعية جمعت الغالبية العظمى من العاملين في النقد السينمائي من مختلف الاجيال .

ويقول على شلش ان جهود مجلة « السينما » في النقد النظري قد جاءت متأخرة ، بعد استشراء تيار فيلم التسلية ، وان هذه الجهود كانت تتراوح بين النظرتين الامريكية والسوفيتية الى السينما. وكان يروج للنظرة الامريكية احمد بدر خان ، واحمد كامل مرسي ، وعبد الفتاح ابراهيم ، على حين روج للنظرية السوفيتية كامل التلمساني ، وانور المشري .

واهم القضايا التي اثيرت في هذه المرحلة كما يذكر الباحث هي قضية اصلاح حال السينما ، وقضية واجب السينمائيين بعد الحرب، وقضية عيوب الفيلم المصري ، وقضية الرقابة على الافلام ، وقضية تمصير السينما المصرية من حيث العاملين فيها ، وكان لايزال منهم الكثير من الاوروبيين .

## أثر النقـد السينمائي

وفي الباب الرابع والاخير من رسالته الهامة ، والرائدة ، يتناول الباحث اثر النقد السينمائي في مصر على السينمائيين والجمهور . اما بالنسبة الى السينمائيين فيذكر ان استجابتهم للنقـد اتخذت اربعة مظاهر هي : المعارك والخصومات حول النقد ـ الحساسية ازاء النقد ـ رفض النقد ـ الاستفادة من النقد . وبقدر ما كانت للمعارك والخصومات آثار ايجابية في تحقيق دعوات النقاد الى انشاء الاستوديوهات وترجمة الافلام الاجنبية مثلا ، بقدر ما كان للحساسية ازاء النقد ورفض النقد آثار سلبية . وكان لبعض دعوات النقـاد آثار سلبية ايضا مثل الدعوة الى النهاية السعيدة في الافلام والدعوة الى افلام التسلية .

اما استجابة الجمهور للنقد فقد اتخذت مظهرين اساسين هما ازدياد رقعة قراء الصحف الفنية ، والاقبال على الاشتراك في الجمعيات والاندية السينمائية . كما كان للنقد اثره السلبي في الجمهور ،والذي تمثل في تضليل الجمهور ، لاسيما اذا اختلط النقد بالدعاية والاعلان، وفي فقدان ثقة الجمهور ..

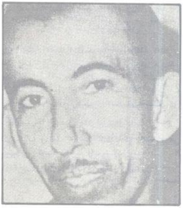
سمير فريـد

---

# السـياب : الخليج والنهر

ان الادب اذا ارتفع به مبدعه الى المستوى الانساني يصبح ملكا مشاعا بين الناس في كل عصر ومصر لا تقيده حدود جغرافية او عرقية او زمنية فيطيب للانسان ان يقراه فيكتشف ذاته ومنزلته البشرية سواء بالاتحـاد او بالتقابل وقد لا تتاح له هذه المتعة الروحية لولا وجود من ينقل هذا الادب من اللغة التي كتب فيها الى لغـة اخرى .

نعرض هنا مساهمة المستشـرق **انعري ميكـال** ANDRI MIGAUEL في التعريف بالشاعر بدر شاكر السياب من خلال كتاب : « السياب : الخليج والنهر ».



تضمن هذا الكتاب مقدمة باللغة الفرنسية لخص فيها المؤلف حياة الشاعر وخطه الفكري واهم مميزات شعره واردفها بسبع عشرة قصيدة مترجمة الى اللغـة الفرنسية عناوينها ( أساطير ـ غريب على الخليج ـ الى جميلة بوحيرد ـ في المغرب العربي ـ مرثية جيكور ـ تموز جيكور ـ النهر والموت ـ المسيح بعـد الصلب ـ انشودة المطر ـ مدينة بلا مطر ـ مدينة السـراب ـ الغيمة الغريبة ـ المعبد الغريق ـ جيكور تحت الشـعر الايبض ـ وصية من محتضر ـ في انتظار رسالة ـ اقبال والموت ) .

لم يعلل المترجم اختياره لهذه القصائد . اهـي اشهر قصائد الشباب ام هي قضية ذوقية لا غير ؟

**وفيما يلي نص المقدمة :**

يبدو ان التكتم المتاصل في بدر شاكر السياب ـ احد كبار شعراء العراق الحديث ـ ابى الا ان يضفي على شخصه وشعره نصيبا من اللغز الذي لا يفك حتـى مماته .

نعرف بدون شك ـ الخطوط العامة لحياته ـ فالولادة سنة ١٩٢٧ والطفولة في جيكور ( قرية في جنوب العراق ) ثم الدراسة والرحيل الى العاصمـة في سـن السابعة عشرة والالتحاق بدار المعلمين العالية في بغداد التي تخرج منها السياب سنة ١٩٤٨ والتزام الشيوعي في الحزب المسجل من ١٩٤٥ الى ١٩٥٣ والقطيعة ثم المقاومة باسم القومية العربية ثم المرض الشلل ومستشفى الكويت وفي النهاية الوفاة سنة ١٩٦٤ .

في غضون السبعة وثلاثين عاما هذه من الكفـاح والضيق يبقى معلم واحد ثابتا وكوكب واحد أمينا وهو الشعر .

تحيط من هنا وهناك شكوك بظروف بعض القصائد او بتواريخ نظمها او ايضا بعناوين بعض المجموعات . لذا نرجع ـ لمزيد من التدقيق ـ الى طبعة الديـوان المعتمدة في هذه الترجمة ( بيروت ، دار العودة ١٩٧١ ) والى مقدمة ناجي علوش .

شيء واحد مؤكد على الاقل وهو ان السياب لـم ينقطع عن الكتابة ـ من سن المراهقة الى الوفاة ـ ان لم نقل عن انتاج ما يقارب مائة واربعين قصيدة ، ينبغي ان يضاف اليها ديوان آخر في الاغـراض السياسـية والاجتماعية اعلن عنه ولكنه لم ينشر ولعله اتلف .

ولا يسع الناقد الا ان يعود الى الشعر ليستنير اكثر عن حياة السياب وهذا الشعر ينبئنا بوجودنا اربع فترات :

- فترة رومنطقية من ١٩٤٣ الى ١٩٤٨ توافق سنوات التكون .

- فترة واقعية من ١٩٤٩ الى ١٩٥٥ خاصة عند التزام الشاعر .

- فترة واقعية جديدة من ١٩٥٦ الـ١٩٦٠ وهي نوعاما اوج الشاعرية .

- فترة جوهرية فلسفية مع اقتراب الموت الذي يطبع السياب لا في جسمه فحسب بل وفي شعره ايضا وما يمثله هذا الشعر من خلل اخير يحجب عن الناقد المصير الدائب .

وهذا التصنيف مقبول بالنسبة الى الجزء المهم فحسب من شعره والسياب شأن اخوانه الشعراء العظام مكتمل في بعض ابياته الاولى ويأتي الصوت الخافت في الابيات الاخيرة مشحونا حتى وان ضعف الصدى وغاب الرنين .

وشعر السياب اساسا متفرع ثنائيا مستوحى بأجمعه من الكفاح الذي تمارسه غريزتا الاندفاع والتحفظ .

ويقابل شعره نداءات الحياة والقلب الجامحة بالفشل في هذه الحياة نفسها ويقابل كذلك التعطش الحاد للمعرفة والحب واثبات الذات بالخوف والقلق وبوضوح شبه مرضي .

المأساة الاولى هي ان السعادة لم تعرف كاملة ابدا بل غالبا ما تحاذي وتتراءى من خلال الكلمات السحرية للحنان والصحة ويقابلها الضيق والقطيعة والعجز العاطفي ووهن الجسم الدائم والرحلة الطويلة مع المرض والمستشفى الذي يمحو وجوده سواء في بيروت او في الكويت وجود المدن المزارة .

والحياة دوما يتجاذبها اعلى النهر وأسفله ـ لاشيء يؤثر على السياب اكثر من الفردوس السجلي الذي يكونه مع ذكرى الام . ذكرى مسقط الراس ونهره

والحقول والسواقي والنخيل والاولاد والبنات يلعبون، وسط غابة من الازهار ـ فردوس حر من كل وخم ومن كل شر ـ عالم سعيد ولكنه مفقود لانه موعود من البدء بالمنفى على ارض خارجية او حتى في بلده .

... من المتوقع هنا ان يكون النور والظلام اشكال الخير والشر ورموزهما ولكن السياب يتابع حتى الهوس الصراع في جوف الظلام نفسه .

... ويوجد ترتيب آخر يقابل خصال الارض الاساسية بالماء ـ راس التغير ـ وينبغي ان نجد في هذا الترتيب ايضا الانفلاق الابدي ، واذا كانت مياه بويب

مثل جيكور من الركائز المحلية بما انها مصدر الخصب ومن ثم مصدر حياة هنيئة ومستقرة فان الشقاء سرعان ما يندس خارج هذا المحيط المقدس : المطر والسيول والماء الذي يخرب ويجتاح ويقهر او يمتنع هو في النهاية صورة التاريخ . ان الحلم بالخلود المطارد دوما بالديانات ـ والذي بامكان جيكور منحه الصورة الارضية ـ يستجيب له الخلود الوحيد الممكن وهو خلود التحول او اتعس من ذلك ، التكدير الذي لا يفتر ، هو وحده ثابت لا يتغير ويقضي حتى على سعادة القرية والطفولة ، وهكذا تؤكد اساطير ما بين النهرين او غيرها على سير البشرية الحتمي نحو مستقبل مجهول ولكنه مشدود شدا وثيقا الى الصراعات والكره وانواع البؤس الاخرى فعشتار ، هذه الآلهة الحسود المتشددة والجشعة تعيش دائما بينما قتل المسيح الى الابد .

قلق غريب بالنسبة الى تقدمي ومع هذا فالسياب شيوعي خاب امله يرى ان الراسمالية المزدهرة يتعذر اقتلاعها في اشكالها المخزية كالاستغلال واستبداد الآلة والدم والصراعات ، بينما يظل الفقير قابعا وسط اللوحة في كل زمان ومكان .

ان التحول الدائم للعالم ، عوض ان يزيل السمات التي تحقر الانسان ، لا هم له في الحقيقة سوى اثارتها . والسيل يحمل الى الابد بعض الركائز التي كان يجدر الابقاء عليها . هل بامكان العروبة ان تتسلم مشعل الحلم الضائع ! ولكن صوت محمد العالي قد اخمد والحرب قد دمرت الجزائر وليست فلسطين ـ زمن وفاة الشاعر ـ سوى قافلة طويلة بلا هدف .

ومع هذا تبقى العربية هذا الصوت ، انه يجاور دون شك ما هو انساني بأغراضه وصيحاته وحسب اشكال ومسيرة تنتميان الى الشعر في المفهوم المعاصر وهو انه بحث يكون هو نفسه هدفه ولغته الخاصة به .

لقد شغف السياب في مراهقته بالشعر الاجنبي والانجليزي منه خاصة ـ طبعة « اليوت Eliot بوجه خاص ويعتبر من رواد العرب للشعر الحر المتميز باستعمال البحور الكلاسيكية وترتيبها بلين اكثر .

ولكن هيكل هذه البحور لا يتغير كما لا تتغير ايضا لهجة هي وليدة اصرار على الاقناع ووليدة المزاوجة بين الشعر والخطاب .

ولا تتغير ايضا اللغة التي لم تغامر ابدا في دروب العامية ، ولا تتغير في الاخير موهبة الصورة ووميض الفعل المباغت وموسيقى العروض والقافية والنغم والشفافية . وبايجاز « ما تقتله الترجمة او حتى النقل» حسب عبارة « جاك بارك » الجميلة .

الجواب الوحيد لجدلية عدم الرضى وللمثالية الفريزية والخائبة المتأرجحة بين المشروع والشك ، بين الخير والشر ، بين الحلم والفشل ، بين الخالد والعارض ، بين العالمي والفردي هو نفس جواب المغامرة الشعرية : حياة ورسالة معا . وعندما آن الاوان ، ربما فكر السياب في هذه الكلمات التي كتبها في مجلة الشعر ( غرة آذار ١٩٥٧ ص١١١ ) « ان الشاعر اليوم هو مثل القديس جون الذي فقئت عيناه بسبب رؤيته الخطايا السبع الكبرى للعالم » .

**كلمة عن الترجمة :**

نعلم انه ليس أشق من مهمة التسلط على الشعر . فالترجمة لفظة توحي من اول وهلة بفشل اكيد فالاجدر ان يقال : التغيير ولكن كم من محاولة حين نمر بجذل على صعوبات النص واتعس من ذلك نجرب انفسنا مثل طفيليين على شعر نفتقده في آثارنا ماالذي يجب فعله اذن ! الاخذ من كل شيء بطرف طبعا مع الاعتذار — اكثر من التبرير — بضرورة التعريف بأحد كبار شعراء هذا القرن .

المهم ان اتاكد من بقائي امينا لافكاره بالاستفسار لدى اصدقاء عرب اذكرهم بأمتنان ثم افوض امري الى الشاعر بدر شاكر السياب نفسه واعهد لمزايا شعره حتى تحميه من اعتداء المترجم .

**كلمة عن النظم**

ان الايقاع والقافية يعدلان حرية الشاعر واحترامه للبحور الشعرية الكلاسيكية ان لم يكن احكاما لها .

**ترجمة : راضية عبيد**

## عبدالوهاب البياتي في ديوانه الموت في الحياة

مما لاشك فيه ان عبدالوهاب البياتي المولود في بغداد سنة ١٩٢٦ يعتبر واحدا من أهم الشعراء العرب المعاصرين وينتمي الى جيل تتنازعه الصراعات ويغوص فعلا في وضع سياسي واجتماعي مهلهل يسود الوطن العربي منذ الحرب العالمية ، الامر الذي جعله يعيش سلسلة من المنافي والعودة الى أرض الوطن .

وفي أقل من ثلاثين عاما نشر البياتي في بيروت أو بغداد أو القاهرة تسعة عشر ديوانا(١) نذكر من بينها « أباريق مهشمة ، ١٩٥٤ » ، « اشعار في المنفى ، ١٩٥٧ »(٢) ، « كلمات لا تموت ، ١٩٦٠ » ، « النار والكلمات ، ١٩٦٤ » ، « سفر الفقر والثورة ، ١٩٦٥ » ،



« الذي يأتي ولا يأتي ، ١٩٦٦ » ، الموت في الحياة ، ١٩٦٨ » ، « الكتابة على الطين ، ١٩٧٠ » ، قصائد حب على بوابات العالم السبع ، ١٩٧١ » ، « سيرة ذاتية لسارق النار ، ١٩٧٤ » ، « قمر شيراز ، ١٩٧٥ » ، « كتاب البحر ، ١٩٧٥ » .

من هذه العناوين التي قد لا نستطيع ان نستشف منها شيئا ذا قيمة ، تتطور واحدة من أغنى تجارب الادب العربي الحديث والادب العالمي ، وهي تجربة لا تقتصر — مع انه من قبيل تكرار الكلام تأكيد ذلك — بالطبع على الادب الاوربي والادب الامريكي .

ويصنف البياتي دائما مع القوى التقدمية ويتخصص شعره الى حد بعيد في تفحص العمل الثوري والانسان الثوري من خلال عملية بحث مستمرة داخل القصيدة وداخل مضمون الثورة والحرية . بهذا المعنى فان ديوانه الموت في الحياة قد يضع النقطة المركزية التي عندها ينعطف خطه الشعري المعروف حتى سنة ١٩٦٥ وبهذا الانعطاف يحاول البياتي تعميق واغناء تجربته الشعرية ، يكثف عالمه الرمزي ، ويبدو ان هذا هو ما أشار اليه البياتي في كتابه « تجربتي الشعرية » المنشور سنة ١٩٦٨ حيث يقول : ( أما ديواني الاخير « الموت في الحياة » فهو قصيدة واحدة طويلة مقسمة الى أجزاء ، وأنا اعتبره من أخطر اعمالي الشعرية ... فمن خلال الرمز الذاتي والجماعي ، ومن خلال الاسطورة والشخصيات التاريخية القديمة والمعاصرة ، ومن خلال فكرة الثورة : التي هي عبور من خلال الموت ، ومن خلال فكرة وحدة الزمان والموت في الحب ، عبرت عن سنوات الرعب والنفي والانتظار التي عاشتها الانسانية عامة والامة العربية خاصة ، ومن خلال مرآة نفسي أنا أيضا ، كما حاولت ان أنفذ وأغوص الى أعماق التراث العربي والانساني ، لأجد فيه السمات الدالة والملامح والوجوه والاقنعة ذات الدلالة المتجددة ... ) .

والبياتي متقمصا شخصية الشاعر الفارسي عمر الخيام ( الذي هو بطل الديوان السابق « الذي يأتي ولا يأتي » ، والجدير بالذكر ان كلا الكتابين قد صدرا بمقولتين للبير كامو ) يبدأ مسيرته عبر الحياة والموت وعبر الحب والبعث غارقا في الاساطير التي هو نفسه قد ابدعها ومن ثم اصبحت منهلا له ، اساطير في كثير من الاحيان تختلط بعضها ببعض : عائشة رمز الحب الخالد ونبع الوجود الصافي ، البطل الثوري والمدينة الفاضلة وعبثيتها ، المدينة الحاقدة ، مدينة الموت ، الفارس وعلاماته المتعددة .

عائشة بالنسبة للبياتي هي روح العالم الجديد والرمز الفردي والجمعي للحب ، امرأة تموت وتبعث باستمرار منيرة الطريق امام البطل او الشاعر ومورطته بموتها في الظلام والعزلة لكي يبعث من جديد من خلال عمليات اعادة تجسيد متعددة المراحل : شجرة صفصاف او فراشة او حمامة ، فراشة الخلود في الطقوس الجنائزية الفرعونية وحمامة الطوفان ، اميرة بابلية او جارية يونانية ، ملكة او ساحرة او منجمة منطلقة كطائر العنقاء المنبعث من رماده ، او فيليا وشهرزاد مجسدة المرة بعد الاخرى في صورة عشتار الهة الحب والموت في بلاد بابل التي تحتضن في حجرها السنبلي الحبيب المفقود والنفس الاخير للبطل . ومن ذلك البطل الثوري الذي يتحول الى رمز للبحث الفردي والجماعي ايضا عن العالم الجديد عبر الزمن وعبر الثقافات المختلفة لتكون العلامة الثورية الاصيلة ، انسان موته يمنح الحياة ، مثل الشي جيفارا وفيديريكو غرثية لوركا في قصيدتين « العين من الكتاب »(٣) فلوركا يشبه الحسين بن علي في موته وبعثه ، وهو رمز ديني كبير الاهمية بالنسبة للعراقيين وغيرهم ، وهو ايضا يشبه انكيدو في ملحمة جلجامش ، او لقمان الحكيم ، رجل هو نفسه موسى او عيسى المنقذ او الغائب المنتظر عند المسلمين او تموز اله بلاد الرافدين باسطورة اخرى للبعث ، السندباد رسول الثورة الى التخوم النائية او انصاف الالهة وابطال اليونان الذين في سبيل الحب

ينزلون الى جهنم ويأتون لهذا العالم بأسرار الموت ، فهم يسرقون النار من الآلهة ويقدمونها للبشر الذين يجعلون من حياتهم رحلة لا نهاية لها نحو المدينة الفاضلة التي تصبح بدورها ضرورة يحاول البطل المرة بعد الاخرى الحصول عليها : غرناطة ، نيسابور ، ارم ذات العماد(٤) ويسقط دائما مضرجا بجراح الموت تحت أسوار المدينة العدوة : مدريد ، بابل ، باريس ، القدس ، ولهذا السبب دون غيره يكف الكفاح ، ومن نفلس قلب مدينة الموت يتمكن من الانطلاق الى مدينة الحياة .

ويرتبط بالرموز السابقة الفرسان الذين يتجولون في قصائد ديوان « الموت في الحياة » وفي جزء كبير من شعر البياتي ويعطوننا مدلولات شديدة التنوع ، فهناك فارس يمكنني ان أسميه الفارس اللوركي ، أو لنقل فارسين لوركيين مختلفين : أحدهما الفارس السحري الليالي وهو الفارس الازرق ، والاخر يخرج من اعماق الاسطورة وينتسب الى فارس الاغنية الثانية من ديوان لوركا « **اغاني** » . فالفارس الذي يواصل المسيرة دون كلل نحو قلب العالم او نحو مدينة نائية صعبة المنال كان قد رآها في أحلامه(٥) يكون من الواضح ان لدافعه المبهم تقليدا عريقا في الادب العربي بشقيه الفصيح والشعبي . وفي هذا الديوان الذي فيه غرناطة ولوركا موضوعان مركزيان لقصيدتين طويلتين فان خلق البطل ذي الاصداء اللوركية الواضحة لا يتكرر فقط في قصيدة « مراثي الى فيديريكو غرثية لوركا » وانما يتكرر ايضا في قصائد اخرى متعددة مثل : « ديك الجن » و « روميات ابو فراس » و « موت الاسكندر المقدوني » و « من الف ليلة وليلة » . بالاضافة الى ذلك نجد جياد الموت ، الفرسان الاعداء مجردين احيانا ومجسدين احيانا اخرى في التتار او المغول الذين قضوا على الخلافة العباسية أو في الفارس البطل المقاتل في الميدان : صلاح الدين الايوبي او ديك الجن .

حول هذه الحفنة من الرموز تكمن مجموعة كاملة من الدوافع الشعرية التي تتكرر باستمرار في اغلب القصائد . كثير من هذه العناصر ما هو منسوج بلغة البياتي ذات الطابع الخاص ولكنها هنا اكتسبت حضورا اكبر وتركيزا اقوى ، حيث الدوافع الانسانية للندم والبكاء او للاكليل والظفيرة التي تتركها عائشة ــ الحب الخالد ــ امام البطل المخذول او الميت ، او امام عصافير الحرية او كلاب الموت . في مجال الطبيعة من حين الى اخر تظهر السماء والارض والخضرة : اشجار واحراش وجذور وحدائق اسطورية ، كما تظهر القوى دائما حاضرة فعالة : الضوء والريح والماء والنار والسحب والنجوم والمطر والثلج ، وفي الافق تبدو الصحراء والبحر والشواطيء والجزر وتقلبات فصول السنة واجزاء اليوم ، وفي منتصف الطريق بين هذه الطبيعة التي لاتزال غير مسيطر عليها وبين المدينة تفتح هاوية جهنم . والاضرحة والمقابر والظلال والاطلال والرماد والغبار والطين . فالمدينة تتقدم نحونا بأسوارها وبواباتها المغلقة في مدينة الكراهية ، والمفتوحة ( ولكن الحصينة ) في المدينة الفاضلة ، بشوارعها وارصفتها المهدمة ، والمقاهي وخمارات الانطواء والسأم ، والصحف المضللة والمحابر الدنيئة ، والخليفة ملكا كان أو سلطانا عرش بفيالق حجابه وامنائه ، بمزقريه وتنابلته . او بسيوفه وأمواله .

وفي النهاية اود الان الاشارة الى شيء يجب ان يدرس بالمام : ذلك ان البياتي في ديوانه « الموت في الحياة » كان بطريقة ما يستحضر قصيدة "The Waste Land" لاليوت وليس ذلك لان الموضوع البارز في القصيدة يتمثل

في العلاقة بين اسطورة غريبل واساطير ادونيس واتيس من حيث التعبير عن هموم الانسان المركزية : الحب والحياة ، والموت والبعث ، ولكن لانني اعتقد بأن ابا العلاء المعري ، الشاعر العجوز ، الاعمى حاضر البديهة ، يلعب في قصائد البياتي دورا شبيها بدور العجوز تيرسياس في شعر اليوت ، فهو عراف وشاهد مع انه اعمى . والحقيقة ان هذا التصوير لشخصية المعري كنبي اعمى ومشاهد نشط للانسانية يمكن الاستقصاء عنه في قصائد نشرت للبياتي سنة ١٩٦٥ وحتى ايضا سنة ١٩٥٧ . واظن ان ذلك لا يلغي تأكيدي السابق وخاصة اذا عرفنا ان الشاعر العراقي قارىء مثابر لاليوت منذ منتصف الاربعينات .

وكمثال على هذا الحضور نقتطف ونعيد مرة ثانية قراءة بيتين من المقطع الثالث لقصيدة « روميات ابي فراس » :

« في هذه الارض التي يهدر في جبالها

رعد ( عقيم ) »

وبمقارنتهما ببيتين آخرين من المقطع الخامس من قصيدة ( What the thunder said )
"the Waste Land" حيث يقول :

" There is not even silence in the mountains
But dry sterile thunder without rain "

أو في البيت الذي يكرره اليوت في الفقرة الثالثة ( The fire sermon ) حيث يقول :
" Sweet Thames, run softly, till I end my song ".

وهو بيت يكرره البياتي مرات ثلاث في قصيدته « عن الموت والثورة » :

« لا تجر يا فرات حتى اكمل النشيد »

فالفرات النهر الاسطوري الذي يروى هذا الديوان ويصحب بخرير مياهه الطريق الطويل للبطل نحو مدينة التآخي العالمية التي تصبغ بالدم في بابل او غرناطة . وعلى ضفاف الفرات يبكي اسطارتي وتتجسد عائشة مرة ثانية في صورة « شجرة صفصاف عارية الاوراق » وعلى ضفافه ايضا سيبعث بروميتيو من قبره مرة اخرى ويسرق النار ويعود بها الى البشر .

**ملاحظات :**

١ ـ من اجل اخذ فكرة شاملة عن حياته واعماله انظر مقالي « شاعران عراقيان معاصران » المنشور في مجلة :
Revista de Occidente, 145, April 1975, pp. 90-112.

٢ ـ معظم قصائد هذا الديوان كنت قد ترجمتها الى الاسبانية في كتيب صغير يحمل نفس العنوان وقد نشره البيت العربي الاسباني في مدريد سنة ١٩٦٩ .

٣ ـ انظر مقال بدور مارتينث مونتابث « حضور فيديريكو غرثيه لوركا في الادب العربي الحديث » المجموعة في كتابه : «ارتيادات في الادب العربي الجديد » ، المعهد العربي الاسباني للثقافة ، مدريد ١٩٧٧ ، الصفحات ٣٣ ـ ٥٤ .

٤ ـ انظر ايضا المقال الرائع « ثلاث مدن اسبانية في شعر عبدالوهاب البياتي » لبدور مارتينث مونتابث في الكتاب سالف الذكر ، الصفحات ٥٥ ـ ٩٥ ، ( وتحتوي هوامش المقال ببلوغرافية كاملة لمختلف الترجمات الاسبانية لاعمال البياتي ) .

٥ ـ راجع مقالي سابق الذكر « شاعران عراقيان معاصران » وراجع ايضا مقال خ . ا . فالينتي : « لوركا والفارس الاوحد » المنشور في
"Las palabras de la tribu", Madrid, Siglo XXI, 1971, pp. 117-126.

بقلم

**فيديريكو دي اربوس**

ترجمة

**د. محمد عبدالله الجعيدي**

---

# سيرجي ناروفجاتوف ... يتحدث عن الشعر



**لقد افتتحت حديثي ، كما يقول ايفجيني سيميونوفد ، مع الشاعر السوفيتي الموهوب سيرجي ناروفجاتوف**
**الشاعر السوفيتي الموهوب سيرجي ناروفجاتوف**
Sergei Narovchatov

**بعبارته « الشعر اكثر من ان يكون نظما » ، التي اصبحت وفقا لمنطق الاشياء عنوان هذه المقالة . ان نتاج ناروفجاتوف معروف على نطاق واسع في مختلف انحاء البلاد ، فشعره مقروء بنفس الاهتمام من قبل الشباب ومن قبل ابناء جيل الحرب ، الذين رافقهم الشاعر كتفا الى كتف على امتداد الطرق القاسية للحرب . كما انه معروف كناقد وباحث ادبي .**

**ومن بين الموضوعات التي طلبت من سيرجي ناروفجاتوف التحدث عنها كان هذا الموضوع ـ ما الذي يجعل الاشعار والفن قريبين من بعضهما ، ما الذي يربط الشعر بالرسم والموسيقى والمسرح ... ذلك الموضوع الذي يمكن ان يكون عنوانه : الفن الشعري .**

دعيت مرة الى مدينة ستيلار Stellar Town لاجتماع بين رواد الفضاء والعاملين في مجال الادب والفنون . وكنا نناقش الشيء الرئيس الذي يحس به كل شخص بشأن مهنته او حرفته ، فكنت استمع بدهشة متصاعدة الى كلمة الشعر وهي تتكرر على الالسنة بشكل متزايد .. شعر الرقص ، شعر الموسيقى ، شعر فن صناعة السينما ، وبدأ ضيوف ذلك الاجتماع يتحدثون لنا عن شعر الكون cosmos .

بل انني بدات أشعر بالحرج عندما شرعت في التكلم عن شعر الشعر.

حسنا ، مع انني كنت مندهشا فقد كنت سعيدا لان أسمع ان على من يريد التأكيد على ما كرس نفسه له أكثر من سواه ان يلجأ الى تعريف « الشعر » . وهو الامر الذي اوضح بان الشعر شيء ابعد عمقا واكثر شمولية من ان يكون اسما لشكل ادبي . اجل، ان الشعر اكثر من ان يكون نظما verse . فهناك تشكيلة متنوعة من التفسيرات لهذا المفهوم ــ فلسفية ، جمالية وادبية . والاكثر من هذا ، ان كل واحد يأتي بشيء خاص منه ، شيء شخصي نحو هذا المفهوم .

فانا اعرف الشعر بأنه البحث عن السعادة . اعتقد ان تفسير كهذا ممكن ايضا ، وانه يصبح انئذ واسعا بصورة استثنائية .فالشعر يصبح نوعا من خميرة روما نسية في حياة الانسان ، انه مرتبط بكل انواع النشاط الانساني ، متغلغل في جوهر الوجود الانساني ، ذاته. والبحث عن السعادة هو ، بعد كل شيء ما تكرس حياتنا له ، في خاتمة المطاف .

واذكر هنا ، عرضا ، ان من غير المجدي بالنسبة لي ان احاول شرح الشعر في كلمات . ان تدفقات الروح الانسانية طبيعية ومنطقية وهي ، في الوقت نفسه ، بعيدة تماما عن ان تكون شيئا عاديا .فنحن من ايامنا المدرسية ، نعرف كيف تتجمع العواصف ، نعرف لماذا يقصف الرعد ، ما الذي يجعل قوس قزح يظهر في السماء . ولكننا في كل مرة نتعجب ، نبتهج ، نندهش لفجائيتها . ودهشتنا لها لما يبررها . فما من ومضة بريق تكرر اخرى ، ما من قوس قزح متطابق مع سلفه . قد يعتقد المرء ان هنا نفس الضوء ، نفس الالوان .ولكن لا ، فكل شيء مختلف تماما ، جديد تماما .

انها لمهمة صعبة وعاقة ان احاول شرح معجزة . كذلك هو الامر مع الشعر . فمن المستحيل ان يشرح . ولكن من الممكن للمرء ان يتكلم عنه .

قال كوتة : « ان ما يريد ان يفهم شاعرا ما ، ينبغي ان يذهب الى بلاد الشاعر » . واخاطر انا بصياغة هذه الكلمات من جديد : « ان من يريد ان يفهم بلادا ، ينبغي ان يذهب الى شعرها ». فابيات الشعر التي أصبحت كلاسيكية تحوي في نفسها اقدار شعوب باكملها ، حياة الروح الانسانية .

ولهذا السبب ، بالضبط ، تحدث الناس كثيرا هكذا عن الشعر في الاجتماع بمدينة ستيلار . ان التحليق في الفضاء الخارجي هو ،بعد كل شيء ، نفس تلك « الرحلة داخل المجهول » . وقد ارتفع كاكارين الى مستوى اعظم الشعراء عندما أصبح أول انسان في التاريخ يرى الارض « من الخارج » . ولذلك فهل من الجائز واقعيا النظر الى الشعر كمفهوم ادبي فقط ؟ اننا نقول بصواب ، مثلا : شعر العمل Labour ، فنحن نفهم ان سعادة الانسان تكمن في العمل وان الشعر في النهاية ، هو البحث عن السعادة ، السعادة العامة وليست الفردية ، الانانية . وبجعل حياة الانسان رومانتيكية ، يرقى الشعر بالناس الى فهم ذاتي لمفاهيم رفيعة مثل الحرية ، الاخوة والمساواة.

ان شعراءنا العظام لم يفقروا بالسعادة لانفسهم فحسب ، فقد ربطوها ، على الدوام ، بسعادة الناس . وحاولوا ان يطبعوا فيعقول الناس ذلك الطريق الى السعادة ، تماما مثلما فعل الممثلون والموسيقيون العظام ، الفنانون والمهندسون المعماريون ، صانعو الافلام وكتاب المسرحيات .

لم يكن بوسع نيكراسوف اكثر من ان يحلم بفترة من المستقبل سيجد جميع الناس فيها السعادة . وقد عاش بلوك Block ليرى تلك الفترة . وحين سألته صحيفة بتروكراد سكوي انجو ، عام ١٩١٨ : « هل تستطيع النخبة المثقفة ان تعمل مع الثوريين ؟» ، قال بلوك باختصار ووضوح حاسم : « انها تستطيع ويجب ان تفعل ذلك . » تلك كانت اجابة مؤلف « اشعار عن السيدة الجميلة » و ( الغريب ) ، الشاعر اللامع الذي كان فنه ذروة عهد طويل من الشعر الروسي وفاتحة الطريق للشعر السوفييتي الجديد نحو التطور . وقد اوضح بلوك ، في قصيدته ( الاثنى عشر ) ، ومقالته ( النخبة المثقفة والثورة ) ، وفي عمله للمؤسسات الاجتماعية واحاديثه، كيف انه فهم مسؤولياته كشاعر .

ومن الجدير بالاهتمام ، كما اعتقد ، تذكر هذا خلال حديثنا عن شعر الفن . فمثال حياة بلوك وعمله مهم بالنسبة لنا جميعا ، فهو يبين ان ما هو شعري حقا ، فقط ذلك الذي هو تقدمي ، الذي يكافح باتجاه المستقبل .

انني ادنو أكثر من هذه القضية لفترة طويلة ، منذ ذلك الحين الذي بدأت فيه امعن النظر بالاشياء جديا ، واعرف ان طريقي ، في اتجاهه الاساسي ، يمضي باستقامة مثل السهم . فرغم انحرافاتي ، هفواتي ، شكوكي ، تأسفاتي ، فانا **امضي قدما** .

عند بداية الثورة ، نجد بلوك ، وكان قد مشى عبر كل شوارع وفروع « المدينة » القديمة ، عبر كل العالم « المخيف » السابق ، يظهر في ذلك السهب غير القابل للتطويق الذي تطل فوقه فكرة ( الباعة المتجولون ) لنيكراسوف ، والذي تتوهج فوقه كلماته : « نضال ابدي ! فالسلام ليس الا حلما .... » .

هذا هو ما يعنيه الشعر . وذلك هو ما افهمه في عبارات ــ شعر المسرح ، شعر الموسيقى ، شعر الرسم وشعر السينما .

ان شعر الفن يحول في داخله شعر العصر وهو انعكاس له . وبالنسبة لنا فان شعر العصر هو المهمات التي لم يسبق لها مثيل ، والتي تمهدها الشعب .

انني اتذكر حكاية فرنسية قديمة تقول : كان هناك اثنان من البنائين يساهمان في بناء نوتردام ، فسئلا يوما عما يفعلان ، فاجاب احدهما : « انني احمل الاحجار » . وقال الاخر : « انني ابني كاتدرائية » . ان الموقف الثاني نحو العمل ينبع من فهم حقيقي للهدف . والشعر يكون باعثا لهذا الفهم لدى الناس ، مضيئا الشيء العادي بنور يضفي عليه العظمة . ويعتمد بريق هذا النور على موهبة الفنان . فما الذي يفتننا في عمل من أعمال العبقرية ؟ الرؤيةالشخصية للعالم . ففيها نلاحظ ما ندعه ، نحن البشر العاديين ، يمر بدون انتباه ، أو ما لا نستطيع ، ما لا نفكر في ربطه بغيره من ظواهر الحياة . ان القدرة على ان نرى الغابة بأشجارها هي رؤية شعرية للعالم .

ولقد ارتفع تفاردوفسكي في ( فاسيلي تيوركين ) الى اعالي التعميم الشعري ، وهو باق على الدوام مميزا ومحددا تماما . ولدينا مثال كلاسيكي هو هذه الابيات من فصل ( العبور ) :

المعابر ! المعابر !

فالبنادق تنطلق ...

ان قتالا مقدسا يجري

لا من اجل المجد ، لا من اجل المكاسب .

وانما من اجل حياتنا ذاتها على الكرة الارضية !

ان العبور من ضفة الى اخرى ، مسجلا بهذه القوة ، يصبح ممرا الى مهمة عالمية ــ تاريخية ، الى قتال مقدس من اجل « حياتنا

ذاتها على الكرة الارضية » .

هذا هو ما اربطه بمفهوم « شعري » ، وانا اوسع هذا المفهوم ليشمل سلسلة كبيرة من الظواهر في الثقافة .

انني غالبا ما اعتمد ، في ملاحظاتي ، على امثلة من الشعر . الا ان من الممكن اخذها من اي مجال من مجالات فننا . في فترة ما ، على سبيل المثال ، في السينما نشأ هناك مصطلح ـ السينما الشعرية . انني ، في الحقيقة ، ضد مثل هذا المصطلح . فالشعر كما افهمه يجب ان يحس به في كل عمل فني حقا . وفي السينما يمكن للمرء ان يأخذ كمثال على هذا ، فلم ( المدرعة بوتمكين ) العظيم ، بلقطاته الرمزية ، وتعميماته المركزة . ولم يكن ايزنشتاين يعرف مثل هذا التعبير « السينما الشعرية » . واحد افضل افلامنا عن الحرب ـ ( اغنية جندي ) ، مشرب بالشعر هو الاخر ايضا . انه يرجع ، في قلبي ، صدى ابيات ايفجيني فينوكوروف المتغلغلة :

في الحقول الى ما وراء الفستولا
يتمدد صبيان من شارعنا

تماما كما يبدو الجلال التراجيدي لمقبرة بسكاريفسكي في لينينكراد مصورا بشكل نابض بالحياة في ابيات سيرجي اورلوف :

لقد هجعناه في الارض ليستريح ـ
انه صبي جندي ، لا اكثر ،
بلا ميداليات تزين ببريقها صدره ـ
واشرطة لم يضعها ابدا .
ذلك هو ضريحه الذي سيكون ،
الارض ، حتى يبلى الزمن ،
ومن حوله ، المجرات المتالقة
ستدوم ، مستديرة كما هي الشمس .

هكذا تعبر قوة الشعر العظيمة . لابيات الشعر والفن اجنحة للتحليق . يقول الكاتب فكتور تيلبوكوف ، في كتابه عن الشاعر اليكسي نيدوكونوف : « غالبا ما كان اليكسي نيدوكونوف يقول انه حتى في احلامه يرى الشعر ـ حينا كفتاة صغيرة ، وحينا كطير ، كل ريشة فيه يمكن ان تتحول الى جناح .... » .

هذا هو ما يعنيه الشعر حقا ، فهو في الواقع اكثر من ان يكون نظما .

ترجمة : عادل العامل

---

# مقابلة مع الروائي :

## نورمان ميلر

بعد ان كانت الرواية في الغرب ، تتناول مواضيع انسانية شاملة ، بدافع الكشف عن موقع الانسان وازماته ، اخذت في الفترة الاخيرة تتجه صوب الاثارة والجريمة ، ومواضيع اعلامية اخرى ، لاجل ان تجد لها القارىء المتابع . وهكذا انتشرت بسرعة موجة ادب الجريمة والمطاردات والسجون والعصابات ، وبشكل هذا الادب عموما معظم ما تقدمه يوميا دور النشر للقارىء .

الا انه لا يمكن تعميم مثل هذه الحالة بصورة نهائية على مجمل حركة الادب الغربي ، اذ ان هنالك كتابا التزموا بمهمة الكشف الحقيقي عن واقع الانسان في ظل النظام الراسمالي ، وهمومه اليومية ، ومن هؤلاء الكاتب الامريكي « نورمان ميلر » Normal Mailer

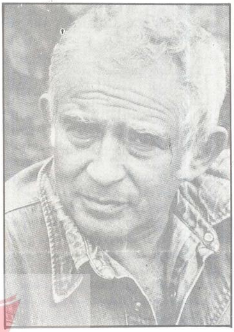
حيث ظهرت له رواية مؤخرا ، اثارت ضجة كبيرة وهي بعنوان «اغنية الجلاد» The Exec utioner's Song وهي تبحث في قضية الشاب «غاري غلمور Gary Gilmore الذي قضى حوالي « ١٨ » سنة في السجون الامريكية ، بتهمة قتل رجلين ، وكذلك تسببه في انتحار صديقته ، وقد اثارت هذه القضية الامريكيين خلال السنوات القليلة الماضية ، فتابعتها الصحف والمجلات والتلفزيون واصبحت على كل لسان ، الى ان انتهت بموت هذا الشاب ، تحت ايدي ما يسميهم ميلر ب « الجلادين » . كتب ميلر روايته المذكورة عن هذه القضية ، وقد استغرقت وقتا طويلا ، اذ رجع خلال كتابته لها الى معظم ما كتبته الصحافة عن غلمور ، اضافة للتقارير السرية ، ورسائل غلمور نفسه ، وحياته ، فاخرج رواية ضخمة تقع بحوالي « ٩٠٠ » صفحة ، تضاهي بضخامتها هذه روايات القرن التاسع عشر .

لقد نسي الامريكيون تقريبا هذه القضية ، بعد مرور بضع سنوات عليها ، الا ان رواية ميلر اعادتها من جديد ، واصبحت ثانية قضية مثيرة ، تناقشها الصحف والمجلات . وقد اجرت صحف ومجلات كثيرة لقاءات متكررة للحديث عن هذه القضية ، وعن كيفية كتابة رواية عنها ، وعن ادب ميلر عموما . ان ميلر مع التزامه بموقف معين تجاه نمط الحياة الراسمالية ، وادانتها ، فانه دائما كان يبحث عن المثير في هذه الحياة ، عبر مواقف معينة وهكذا يميل ادبه بصورة عامة صوب ما يسمى بالادب الوثائقي .

ولد نورمان ميلر عام « ١٩٢٤ » وعمل في مجالات عديدة ، الى ان اتجه مؤخرا الى كتابة الرواية ، ومن اشهر اعماله الروائية ، رواية « المرأة والموتى » « The Naked and the Dead » وهي الرواية الاولى التي وضعته على سلم الشهرة وهو بعد في الخامسة والعشرين ، ثم رواية « جيوش الليل » Armies of the Night

ورواية « ميامي وحصار شيكاجو » « Miami and the siege of Chicago »

وينوي طبع روايتين جديدتين ، كتبت الاولى عن الحرب الامريكية ـ الفيتنامية ، وهي بعنوان « لماذا نحن في فيتنام ؟ » « Why are in Vietnam ? » والثانية « حلم امريكي » « An American Dream » اضافة لطبعه عدة مجاميع للقصص القصيرة ، والكتابات



الاخرى .

في هذا اللقاء تحدث ميلر مع ميلفن براغ مندوب صحيفة « المستمع » عن قضية غلمور ، وروايته « اغنية الجلادين » وادبه بصورة عامة ، ولقد ارتأينا ان نترجم ما نراه مناسبا ، خاصة عن هذه الرواية الكبيرة .

**ميلفن : الا ترى انك كنت قلقا ، وانت تمجد شخصية، ربما لا تستحق كل هذا التمجيد في روايتك الاخيرة عن غلمور ؟**

**ميلر** : اود ان اعترف ، وربما يكون هذا الاعتراف صدمة لبعض الناس ، لقد كنت حقا قلقا جدا كما تقول تجاه هذه القضية بصورة عامة . كنت اعتقد ان مسار هذه الرواية سيكون مؤثرا على قطاع واسع من القراء . وكما تعرف ،فأنا كغيري من الروائيين اطمح ان تكون كتاباتي عميقة ومؤثرة على الاخرين . وهذه واحدة من أهم العقبات المنتصبة امام الروائيين جميعا .

ان الشيء الذي يرعبني ان كثيرا من القراء سوف يمتعضون من هذه الرواية . لاعتقادهم انني امجد فيها بعض القتلة ، ورجلا سيء السمعة ليس الا . ولا ادري ان كنت انت قد وقعت تحت نفس هذا التصور ، والحقيقة انه لا يدرك هذا الامر ، الا من يكتب عن شخصية تركت لها اثرا بارزا في التاريخ ، ولو قمت انت بمثل هذا العمل ، فأنا متأكد انك لن تكون قلقا على كاتب اخر يقوم بمثل هذه المهمة . ان على الروائي في مثل هذه المواقف ، ان يدرك جوهر الطبيعة الانسانية ، خاصة جوهر الانسان الذي يكتب عنه ، وعليه ان يكون جادا بما فيه الكفاية، هذا من ناحية ، ومن ناحية ثانية ، وهي تتعلق بشخصي كروائي ، فأنا لم اكن قلقا ، لانه ومنذ زمن بعيد ، كانت مشاعري تنصب على كل ماهو مستقيم في الحياة ، وغلمور كما اعتقد ، كان من دون ريب ظاهرة ساحرة ، رجلا يتداعى من دون اي شيء . ولهذا انشغلت به على المستوى الشخصي ، لا استحضر الان في ذهني اليوم الذي الح فيه على محاكميه بضرورة اعدامه . ما اريد قوله ، هو ان هنالك من يقول « اريد ان اموت » . وهنالك من يقول : « لقد اتهمتني بهذه الجرائم ، وادنتني ، ثم حاكمتني، اعدمني اذن . » هنالك بطبيعة الحال بعض المجرمين يستطيعون ان يفعلوا نفس ما فعله غلمور . وسيوجد من يدين هؤلاء الرجال. ان مثل هذه المواقف ، ومواقف اخرى ، تقف وراء طرح الاسئلة العميقة ، ونحن في اجوبتنا عليها، نستند دائما على ما قام به فرويد ويونغ من كشوفات قبل حوالي « ٧٠ » سنة ، الا اننا ما زلنا ، كما يبدو لي ، لا نعرف الجزء المدان في الطبيعة الانسانية ، وما قام به غلمور ، هو انه طرح بعض الاسئلة ، ولم يستطع الاجابة عليها ، لا علماء النفس ، ولا اطباء الامراض العقلية ، ولهذا فأنا مفتون بهذه الشخصية ، واعتقد انه يجب ان ينتبه اليها ، وان لا تأفل بسرعة .

**ميلفن : لا ادري ان كانت الناحية المادية تقف وراء كتابة رواية بهذه الضخامة ، وفيما اذا كنت تميل الى تحليل شخوصك الروائية على طريقة الرواية الاجتماعية في القرن التاسع عشر ؟ .**

**ميلر** : انه لامر مدهش بالنسبة لي ان تقول ذلك ، انني ارى انه برغم ان الرواية الوثائقية ترجع في اصولها الى روايات القرن التاسع عشر ، الا ان اشكالها الان متعددة ، بما في ذلك الحقيقة التي تبحث عنها الرواية الوثائقية نفسها ، واظنك تعرف ان الرواية الوثائقية لم تتطرق الى المواضيع الجنسية ، ثم انه اذا التقيت بأناس فانهم سيتجنبون ، وهذا مما لاشك فيه ، الحديث عن حياتهم الجنسية بصورة مباشرة ، في « اغنية الجلادين » هنالك استثناء في حالة

صديقه غلمور المدعـــوة « نيكــــول » وبعض الشخصيات الاخرى ، وعلى اية حال ، فان هذه الرواية لا تحتوي على الجنس المكشوف ، لكي تكون مثيرة ، وثم لتباع بسرعة ، ان كــــل ما اردت قوله ، وهذا امر تقوم به ايضا كتـب اخرى ، هو ان الذي يعتدي على حقوق مجتمعه، فلابد ان يثور عليه هذا المجتمع بالنتيجـــة ، ولاشك ان هذا الامر نفسه نجده في روايـات القرن التاسع عشر ولهذا نجد ، في هذه الرواية كما في تلك الروايات ، صورة بانورامية للمجتمع .

**ميلفن : حسنا ، لقد قمت بجهد واضح ، في خلقك لشخصيات كثيرة ، واعتقد انك جعلت هــذه الشخصيات خلفية للرواية ، واردت ان تخبرنا عن كيفية مجيء الناس للحياة ، ولماذا يذهبون للدراسة في الكليات . وما هي الشهادات التي يحصلون عليها ، وكم هي مدخولاتهم في امريكا، واسلوب حياتهم ، وتناولت حيـــاة شرائـــح اجتماعية مختلفة مثل : المحامون ، صغار رجال الاعمال ، الشــرطة ، المفســدون ، مدمنــو المخدرات ، طلاب الجامعات ، مجمل الحلقة التي تشكل المجتمع الامريكي ، لقد تناولت حياة كل هؤلاء الناس باسلوب فخم ، بحيث لا اجد لــه مثيلا الان عند كتاب امريكـــا المعاصرين ، ولا الكتاب الانجليز ، انا افترض ان الكتابة عن هذا القطاع الواسع عن المجتمع ، هو نتيجة لمعايشة عميقة للواقع . اي انك تؤثر في اعماقك ، الكتابة عن هذه النماذج ، اليس كذلك ؟ .**

ميلـر : اعتقد انني قمت بمثل هذا الامر ، منـــذ ان كتبت روايتي « العراة والموتى » ان هنالك دائما جزءا في يلح علي بان اكون كاتبا اجتمـــاعيا ، وعانيت احباطات كثيرة خلال كل هذه السنين، لاني لم اتوصل الى ايجاد اسلوب ملائم اكتب فيه رواية اجتماعية كبيرة . وانا في اعماقي اتوق للقيام بمثل هذا العمل ، ولما اثارتني قضية غلمور ، وجدتها قريبة جدا مني ، فكتبت عنها . وهكذا اعطت هذه القضية لنفسها ، بشـــكل طبيعي ، صفة اجتماعية رائعة ، واستحقت ان تكتب عنها رواية اجتماعية . لقد اصبح بـي مس الان في ان اســـتمر في كتابة هـكذا نمط من الروايات .

**ميلفن : هل بتضمينك هذا العدد الضخم من الشخصيات في رواياتك البانورامية الكبيرة تريد ان تكون عالما خاصا ، لا يمت للخيال الشائع بصلة ، بمعنى انك تعطي للاحداث الواقعية الاثيرة عندك مكانا خاصا ورئيسيا ؟ .**

**ميلـر :** ان الاجابة على مثل هذا السؤال ، يتطلب مني ان ادخل في مناقشة ماهية المرحلة التي تمر بها الرواية الوثائقيـــة « Documentary Novel » لكي نفهم بصورة جلية مشكلة الرواية المعاصرة عموما . ان احد المشاعر التي تنتابني حـــال الانتهاء من كتابة رواية هي انني استطيع ان اكتب رواية بانورامية كبيرة ، لانني اعتقد انه بالامكان القيام بمثل هذا العمل . الا ان احد الاسباب الرئيسة في عدم تمكني من كتابة رواية من هذا النوع هو عدم فضولي في معرفة كل الاشياء . بمعنى انه ليس عندي حب استطلاع في متابعة كل شيء ، انني لا انظر الى الجزيئـات الثانوية حينما اكون امام موقف عظيم ، ان همي هو متابعة الشخصية الرئيسة ، ولا انتبه كثيرا لدور الشخصيات الثانوية . وربما ينطبـــق نفس هذا الامر على رواية « اغنية الجلادين » انا اعرف ان الرواية البانورامية الوثائقية يجب ان تبنى على جذور واسس عميقة ومتينة ، ولاجل ان احقق ذلك ، اعتقد انني سأكتب رواية لا تقوم فقط على وقائع تاريخية معينة ، وستكـــون « اغنية الجلادين » عاملا مساعدا لي لولـــوج مثل هذا العالم ، ربما يكون نفس هذا التصور عند روائيين اخرين ، وربما يكون تصوري هذا نتاج مرحلة تاريخية معينة . انا اخمن كل شيء ولا استطيع ان اجزم بشكل نهـــائي بذلك . وحينما يقوم روائيون كبار بكتابة رواية وثائقية فيكون ذلك بمثابة تجريب لمهاراتهم الفنية فـــي هذا المجال .

**ميلفن : لماذا تعتقد ان الرواية مهمة جدا ؟ .**

**ميلر :** ان اهمية الرواية تتأتى عندي من كونها المكـان الملائم لطرح كل شيء ، الافكـــار الفلسفيـة ، المغامرات ... الخ .

بالنسبة لي لاشيء يفوق الروايات الجميلة . انــا احب كثيرا فكرة الرواية اولا . وعندي ايضا ان الرواية تتفوق على الحقيقة ، أعني ان هنالك اشـــياء جميلة لا تتجسد الا في الرواية ، وكما تدري انه حينما نقـرا لمارسيل بروست او سومرست موم او ستاندال ، او جويس ، او اي عملاق من عمالقة الرواية . فأننا نتساءل: من استطاع منهم ان يجسد كل شيء ، بمثل الخلق الالهي للبشرية . أو شيء شبيه بهذا ان التحدي الكبير للروائي هو في كيفية خلق الشخصية ، والتي اعتقد ان تكـــون متكاملة متناسقة دقيقة ، اشبه بخلق الله للانسان .

**عبدالله ابراهيم**

# في البحث عن التجلي الروحي

كتاب ميشيل هولوكسنت « ديستويفسكي والرواية » الذي صدر مؤخرا هو عمل وضعه ناقد معروف انصب همه في فكرة واحدة وهي فكرة مركزية بالنسبة لديستويفسكي وعصره . هذه الفكرة المركزية عبارة عن فهم ينطلق من نوع متألق من النقد الحديث . وينبغي القول هنا ان هذه الفكرة ليست جديدة في مجال النقد . لكن هذا لا يمنع من شرعيتها .

يرى هولوكست ، روايات ديستويفسكي على انها تجسيد لنوع معين من روايات القرن التاسع عشر التي تعنى بمشكلة تطابق الذات الانسانية وعلاقاتها بالذوات الاخرى وبالعالم لكونه مركز اهتمامها الرئيس . كما يرى هولوكست ان هذا يجعل من روايات ديستويفسكي شكلا ملائما لبلد صناعي كما انها ترسي مسألة الانسجام بين الشكل الفني والثقافة .

تصف المقدمة التي كتبها هولوكست ، البحث الروسي عن الموروث الثقافي الذي لم يتواصل فثمة ازمة ادركها كتاب مثل شاديف الذي انكر ان لروسيا أي نوع من المواصلة أو التاريخ الثقافيين ووجهة نظر شاديف في عصره وفي الموروث مثال معين لظاهرة عامة ، لفقدان الايمان بالقيم التي قد تثير نوازع نوع من الكتاب .

من هذه المقولة ينطلق هولوكست ليقدم تحليلا للخواء الميتافيزيقي لانسان القرن التاسع عشر الذي يسعى الى الهروب من الزمن . ان الهروب من الزمن والتاريخ واللجوء الى التجلي والى انعكاسه الداخلي اصبح صيغة العصر في البحث عن عودة ( ايثاكا ) . والانسان اذ يكون موجودا في الزمن والتاريخ ، يشعر انه قد اصبح الضحية العاجزة ازاء التغير والتبدل . وقد كان شاديف محقا حين قال ان القيصر بيتر قد وضع روسيا في مؤخرة التاريخ ولكن فقط على حساب وضعها داخلَ الزمن .

وفي تحليله لخواء الشخوص في رواية القرن التاسع عشر اقتنع هولوكسنت اقتناعا تاما انه قادر ــ أي ديستويفسكي ــ على ان ينفخ الحياة الجديدة في ذلك الانسان الهامشي . ان هولوكست يضع ديستويفسكي ضمن هذا الاطار . وقد رصد بحق موضوعة ديستويفسكي التدمير ، الاغتراب ، العنف التي جعلت منه شخصا مركزيا في تجربة القرن التاسع عشر .

لكن اليكس دي بونج التي قدمت استعراضا لكتاب هولوكست هذا في الملحق الادبي للصنداي تايمز ، ترى ان من الخطأ تماما التضمين بان ديستويفسكي كان اصيلا الى حد كبير في وصفه للشخصيات التي تحلم بالازلية ضمن دفق الزمن الذي شهد روسو ونوفاليس في حين ان السعي الى الصدقْ ، رغم انه شيء مركزي بالنسبة لديستويفسكي كان ينطبق على ستاندال ايضا .

وقد بين هولوكست كيف ان ديستويفسكي في « ملاحظات شتائية حول انطباعات صيفية » قد اكتشف الغرب الدنيوي متخذا من فرنسا مثلا واضحا للانحطاط الروحي . ويتساءل هولوكست قائلا : قد يعجب المرء بما يحدث لو ان ديستويفسكي قد زار بودلير اثناء اقامته في بلجيكا . ويذهب هولوكست الى ان ديستويفسكي قد اقام صلة ما بين اوربا التي تعيش زمنا دنيويا وبين روسيا التي تعيش زمنا روحيا .

وقد قدم هولوكست وصفا جميلا للانسان الذي رفض الثقافة الوضعية لكنه اتجه للبحث عن التجلي الروحي .

في « الجريمة والعقاب » سعى ديستويفسكي الى التوفيق بين الاختلافات الحاصلة بين الهيكل الرئيسي للرواية وبين خاتمتها بواسطة الايحاء بانهما مستمدان من جنسين قصصيين ، التاريخ الدنيوي وحكاية الحكمة Wisdom tale .

وفي فصل من رواية « الابلة » اقترح ديستويفسكي بحق ان هذه الرواية تدور عن شخصيات تبحث عن التجلي الروحي ، هذا التجلي الذي اعلن سقوطه .

ان الثيمة المركزية للرواية هو الانهيار التام للحظات البارزة ومن هنا فهي نقد للايمان الرومانتيكي في اللحظة خارج الزمن . ويرى ديستويفسكي ان هذه اللحظات البارزة تفشل في خلق المستقبل . وهذه اللحظة عنده ليست سوى لحظة تفشل في تأسيس نقطة انطلاق لحياة جديدة .

ويقدم هولوكست قراءة مقبولة لرواية المأخوذ بلغة ( التناقض بين عالمين ، عالم الانسجام وعالمَ التعاقب الزمني . اما التعاقب الزمني فبسبب ان السيرورة في الزمن لا تستطيع ان تفعل سوى ان تطرح توفيقا نهائيامع الانتصار الحتمي للفناء والتعاقب الذي‌نراه‌في نهاية (التربية العاطفية لفلوبير ) .

ويرى هولوكست ان السعي الكبير لروايات القرن التاسع عشر هو السعي من اجل تماسك الفرد ومن هنا فان شخصيات ديستويفسكي التي تسعى لان تصبح شخصيات في الرواية انما هي نزعة فوضوية تصلح لرواية اندريه جيد ( مزيفو النقود ) .

ان شخصيات ديستويفسكي تبحث عن التجلي الروحي الذي تحيطه المعاناة والتحمل . انها لا تسعى الى ان تكون شخصيات‌روائية. ان جحيم شخصياته هو جحيم الحياة الحقيقية وليس جحيم‌القصص.

وحيدة المقدادي

---

# ميخاس كالاتشنيسكي

ولد الشاعر السوفياتي المعاصر ميخاس كالاتشنيسكي عام ١٩١٧ في حي كروبكي بمدينة منيسك عاصمة جمهورية روسيا البيضاء « بيللو روسيا » .

اشتغل منذ عنفوان شبابه في حقل الصحافة وخلال الحرب الكونية الثانية عمل مراسلا صحفيا في صفوف القوات المسلحة السوفياتية .

اما اليوم فان كالاتشنيسكي يشغل وظيفة رئيس تحرير مجلة « بيللو روسيا » .



نشرت قصائده الاولى عام ١٩٣٢ ومن ثم تابع نشاطه الادبي ، فاصدر سلسلة من المجموعات الشعرية بالاضافة الى عدد من كتب ادب الاطفال .

يمزج في شعره الرومانسية بالواقعية الاشتراكية ، من موقف ملتزم .

وفيما يلي ترجمة لقصيدتين بارزتين من شعره ، نقلها اصلا من الروسية الى الانكليزية

**المترجم**

**بحيرة ناروتش ١٩٤٩**

**ها قد ساقنا الدرب نحو الليل**
**وامتد ظلام الغابة رويدا .. رويدا**
**وراح يتنهد بعمق بجوار بحيرة « ناروتش »**
**وانسابت طراوته حول رؤوسنا**

* *

**كان الضباب الشفيف عبر الضوء**
**يمس جوانبها برفق ،**
**ويفسح الطريق المتالق نحو شاطئها**
**وكالاكورديون ، الذي يصدح بقوة**
**اصطجع الضباب على الموجات الطوال**
**عبر الرمال !**

* *

**وكان النهار يحتضر في المناى الازرق**
**ويسود بالدخان النسيم الجواب الارق ،**
**ورائحة اسماك الحفش ... ،**
**ثم يعود زورق الصيد نحو الشاطىء**
**مبحرا باجنحته المائله ..**

* *

**وكان طاقم المركب مترعا بالثقة**
**وبالقلوب الفولاذية التي لا تعرف الخوف**
**وكانت مجاذيفهم صلبة ، وأيديهم بارعة**
**وعيونهم كالآفاق الشاسعة الواضحة**

* *

**لكن بحيرة ناروتش ، لم تقذف بهم للعدم**
**وتحملهم بامان خلال العاصفه**
**وترميهم في لججها .. ضائعين**
**او تسترد من الهاوية .. ارواحهم ثانية**

**استذكارات ١٩٦٦**

**دوت طلقة نارية خلف أكداس الخشب**
**ولاتزال بقايا حشايا الخراطيش تبعث بالدخان**
**وسمع الرفيق الكبير بالانفجار المدوي**
**وشعر ان الدم الساخن يتدفق من صدره**

* *

**ومن الكوخ ، حيث تتارجح الشجيرات**
**عبر أشعة الضوء خلال شرائح الظلام**
**والفلاحون المتلهفون حول المصباح**
**ينتظرون اشارة منه بصبر**

* *

**آه .. مع من تشارك الاهوال**
**التي تحدث بصورة غير متوقعة**
**عندما تنتشر مع الزمن في قرارة قلوبهم ؟**
**انهم يفكرون بحيهم الجديد ، والكدح المشترك**
**والحقول الخضر ، وعربات الحصاد**

* *

**هذا عصر المنطق الجدلي ، والرد الدافىء بالمثل**
**كانت نظرة في منتصف الليل خلال اللوح الزجاجي**
**وكانت طلقة نارية**
**وطريق رفيقنا الكبير قطع لفترة من الزمن**

* *

**وكان أحد رفاقنا .. قتيلا**
**وشعرنا بمحزن الفلال يتساقط**

وبد الانتقام تستعجل الضربة
عبر اشجار البستان ، وتختبىء تماما
سبطانة بندقية قاطع الطريق
ومسار دربه ..

* *

لكن اداة الانذار بالخطر أحاقت به
عند مدخل ساحة المزرعة
واصطادته في الظلام ، فاذهلته المفاجاة
ولم يفلت من العقاب !

* *

لن يستطيع الهرب
فتحة اقدامه تضطجع الارض المرموقة
والطريق الرملي ..
حقا .. هنا يتحكم المنطق في المعركة
ولن يستطيع الحياة ...
ذلك الذي امتلك يومه وحده
يقابل الناس بعضهم مبغضا
والعظماء يتجمعون حولهم
لكن الطريق الى العقيدة يتنافى مع السهولة .
والفجر الشرقي يضيء مصيرهم
واشعته الارجوانية تطرد الالوان القاتمة
لتبعث بتحاياها لهم ، وتجديد نهاراتهم

* *

ترجمة : علي الحلي

# وليم ساروبان : لقد ايقنت ان الاشتراكية هي الحياة بعينها

كاتب امريكي ارمني الاصل ولد عام ١٩٠٨ . قضى فترة طويلة من حياته في اوروبا . ظهرت له اول مجموعة قصصية عام ١٩٣٤ ، وقد اصدر بعد ذلك عدة مجاميع قصصية منها « ولدت في امريكا » ١٩٣٨ ، « اسمي آرام » ١٩٤٠ . كتب ساروبان الكثير من الروايات منها « الكوميديا الانسانية » ١٩٤٣ ، « مغامرات فيسلي جاكسون » ١٩٤٦ ، « اني احبك يا أمي » ١٩٥٦ ، « لقد فقدت عقلك يا ابي » ١٩٥٧ .

لم يقتصر ابداع ساروبان على القصص القصيرة والروايات ، بل نراه قد كتب العديد من المسرحيات منها : « قلبي في الجبال » ١٩٣٩ ، « مسيرة حياتك » ١٩٤٠ ، « أهل الكهف » ١٩٥٨ . يتحدث ساروبان في معظم مؤلفاته عن اولئك الناس البعيدين عن الجشع البرجوازي ، ويصور فيها النهار الوهم عن رفاهية الحياة وبحبوحة العيش في امريكا . ان ابطال ساروبان هم على العموم صغار سكان المدن الاميركية المعدمين والذين لا يعرفون طعم السعادة والفرح حتى وان تبدلت اوضاعهم الاجتماعية وتحسنت احوالهم المعيشية .

كتب ساروبان بعض الاعمال التي تتناول سيرة حياته الذاتية منها « راكب الدراجة فوق تلال بفيرلي » ١٩٥٢ ، « لقد جاء وذهب وانت تعرف من هو » ١٩٦١ . تمتزج في اسلوب ساروبان وبشكل مميز خصائص الادبين الارمني والاميركي . لقد وفق الكاتب بشكل كبير في تصوير شخصيات ظلت محافظة على سذاجتها وعلاقتها الطفولية نحو العالم ، وذلك بفضل الصدق المتناهي الذي يكتنف مجمل ابداعه.

يحاول ساروبان ، الذي يسعى الى التعبير في مؤلفاته عن الناس الطيبين التهرب من تناول كل ما هو قاس ومؤلم وحزين ، ولذلك نرى ان ابداعه قد اتخذ طابعا عاطفيا رقيقا .

يسود ابداع الكاتب وقع ساروباني خاص يميزه عن ابداع غيره، مؤمن بانتصار الانسان وبامكانياته الخلاقة والانحياز لقضاياه العادلة. لو توجهنا الى مؤلفات ساروبان لوجدنا ان الكاتب يحاول ان يتذكر في مؤلفاته المكان ، بل الالوف من الناس الذين يلتقي بهم بشكل عابر، احيانا ، في سفر الحياة الطويل ويرسم لهم صورا واشكالا دقيقة .

يقول ساروبان في بداية حديثه المنشور في الجريدة الادبية السوفيتية « لترا ثورنايا غازيتا » ( اشعر بالفخر الكبير ، وكذلك الحال بالنسبة لجميع الكتاب في العالم عندما يعرفون ان ما يكتبون يترجم الى اللغات الاخرى ) .

**س : يقترن اسم ساروبان ، على الدوام ، باسماء مشاهير الكتاب المعاصرين كهمنغواي وفولكنر وشتاينبك وغيرهم . ماهو شعورك بهذه الصحبة ؟**

ج : ذات مرة قال مارك توين ، الذي أعتز به اعتزازا كبيرا العبارة التالية « اذا كنت لا تريد ان ترهق نفسك ، «فقل الحقيقة » . اما الحقيقة فاقولها بصراحة انه يسرني ان اكون وسط هذه الصحبة ، ولكنني من جانب آخر استغرب مغزى وجود مثل هذه التصنيفات بين الكتاب . ان اي تصنيف بهذا الخصوص يعد بمثابة جانب من جوانب الاعلام الرياضي . ان الادب ليس مسابقات رياضية بالعاب القوى تتطلب مثل هذا التصنيف ، حيث ان من غير الممكن مقارنة اية شخصية ابداعية لها خصائصها المميزة بأخرى . انني على العموم اتجنب الدخول في مثل هذه التصفيات ، حتى وان كانت مرضية بالنسبة الي.

**س : الا يحدثنا وليم ساروبان عن انطباعاته ؟**

ج : باعتقادي انه يجب على المرء ان لا يتحدث عن انطباعاته ، بل حري به ان يكتمها في نفسه ، قدر ما يحمل هذا الامر من مغزى كبير ، او يدونها لنفسه ، وهذا ما قمت به أنا بالذات .

**س : اذن انت قمت بتسجيل انطباعاتك لنفسك ، ولكننا نعرف بأن الكتاب المحترفين يكتبون بشكل رئيس لغيرهم !**

ج : عموما انا اعتقد بانه ليس على الكتاب المحترفين فقط ان يدونوا انطباعاتهم وانما من حق كل انسان بسيط مهما يكن ، لاسيما اذا كان قد بلغ السبعين من عمره ، كما هو الحال بالنسبة الي ان يفعل هذا . ولكن ما يثير الشفقة حقا ان يحاول مثل هؤلاء بالحق والباطل ان ينشروا ما يكتبونه .

**س : لماذا نكتب اذن ، ان لم يكن هنالك من يقرأ ذلك ؟**

ج : وكيف لا يوجد من يقرأ ما نكتبه ! سيقرؤها بالتأكيد الاقارب .

ان الانسان عندما يتناول القلم بيده فانه يحاول ان يركز تفكيره ويسطر على الورقة اهم الاشياء التي يؤمن بها . وبدون شك فان خلاصة الافكار المكتوبة من قبل شخص ما تمتلك اهمية لا بأس بها بالنسبة للاخرين . دع الابن او الحفيد يغتنيان بهذه الافكار .

انا غالبا ما اعيد قراءة قصة ( المعطف ) لغوغول . ان غوغول هو الذي انتبه الى ( أكاكي أكاكيفج ) وقدمه لنا وخلده في قصته . في الوقت الحاضر ، وفي كل مرة اكون فيها في لينيغراد واقوم بنزهة في شارع ( نيفسكايا ) يهيء الي بأن ( أكاكي أكاكيفج ) او احد احفاده يتنزه في مكان ما في هذا الشارع أو يسير بالقرب مني . ولكن لكي ترى مثل هذا الشخص عليك بامتلاك عبقرية غوغول . وتصور ، كم هو رائع لو كان بحوزتنا مسودات ملاحظاته وأفكاره ، لكانت ، بلا شك ، مادة رائعة وممتعة في آن واحد . لذلك فانا أقف مع ان يكتب كل شخص لنفسه . ان الانسان لا يذهب الى عالم آخر فحسب ، بل انه يأخذ معه ، وبلا رجعة ، كل عالمه الخاص . وهذا ليس بالشيء العادل !

**س : هل تؤمن بان بامكان الادب والفن ان يغيرا العالم ؟**

ج : ذات مرة استلمت رسالة من برنارد شو تضمنت دعوته الي في بيته ، قبلت الدعوة حينئذ وذهبت اليه فالقيت هناك هربرت ويلس . كان كلا الكاتبين اكبر مني سنا . قال هربرت ويلس بمرارة بانه على استعداد لان يحرق كل رواياته الثماني والستين وذلك لانها لم تستطع ان تغير قيد شعرة العالم الذي لازالت تفجر فيه القنابل ويموت فيه الاطفال والابرياء . وكان برنارد شو مناصرا لويلس رأيه هذا ، ولكنه لم يكن متعصبا له . لم اوافق وقتئذ على هذا الرأي وعارضتهما، ولازلت عند رأيي حتى اليوم. منذ زمن هوميروس بل ويمكن القول قبله بكثير فلاحظ ان الادب والفن قد اثرا على الناس تأثيرا كبيرا . وعلى العموم انا اعتقد بأن الادب يؤثر بهذا المقدار او ذاك على الحياة ، مثلما تؤثر الحياة نفسها على الادب .

**س : ما هو رأي وليم سارويان حول تقييم المجتمع للكتاب والفنانين؟**

ج : مما لا شك فيه هو ان التعامل مع هذا الموضوع يختلف من مكان لاخر . فنلاحظ ان العبقرية لا تقيم في الغرب ، الا بعد ان يدركها العالم باكمله ، على العكس مما هو عليه في بلدان اخرى . ولعل خير مثال على ذلك هو ما لاحظته في الاتحاد السوفيتي حيث نرى ان بوشكين لم يترك مكانا الا وكان حاضرا فيه وهذا ما يؤكد مفهوم الاعتزاز القومي بالناس المبدعين . ويكفي ان اقول انني قد وصلت الى الاتحاد السوفيتي على ظهر باخرة تحمل اسم « الكسندر بوشكين » وقد تجولت في ريغا برفقة اصدقائي الكتاب اللثوانيين في شارع بوشكين ، أما في لينينغراد فيكاد كل شيء ، تقريبا ، يقترن باسم بوشكين . لقد أحسست بحق ان هذا الكاتب يمثل الاعتزاز القومي لروسيا لعموم الاتحاد السوفيتي .

وللاسف قد يكون بوشكين ، مثلما هو الحال بالنسبة للكثيرين من الشعراء العظام في العالم لم يحظ بما يستحق من تقييم ، اذ كلما كان الشاعر دقيقا في تعابيره ، عبقريا ، تصعب ترجمة شعره ، وبتعبير ادق لا يمكن تحقيق ذلك .

**س : الا يحدثنا وليم سارويان عن طرقه الخاصة في الكتابة واستغلال الوقت ؟**

ج : ربما يحلو لك ان تتعرف على عاداتي ككاتب ، فلا أبس من ذلك . باعتقادي انه يجب على الكاتب ان يفكر دائما في موضوع الكتابة . انا غالبا ما أكون في السفر ، ولكنني أصر دائما على انني اذا لم استطع استغلال الصباح المبكر ، فمن المحتمل أنني لا أتمكن من عمل اي شيء اثناء النهار . وعندئذ سيكون المساء بالنسبة لي ليس بذي جدوى . وهكذا فقد عودت نفسي على مثل هذه الطباع . استيقظ يوميا في السادسة صباحا ، بغض النظر عن وقت رقودي الى النوم .

**س : الكثير من الكتاب والممثلين المسرحيين يتحدثون عن تعرفهم وشغفهم بمطالعة مسرحياتك منذ سنوات الدراسة الاولى . برأيك ما هو دور المسرح والفن المسرحي في عالمنا المعاصر ؟**

ج : عندما نعرف ان هنالك حوالي نصف مليار جهاز تلفزيون في عالمنا اليوم ، وذلك حسب احصائيات اليونسكو عندئذ ليس بامكان الكاتب ، بطبيعة الحال ، ان لا يأخذ هذا الموضوع بنظر الاعتبار. ان المسرح . هو ذلك الفن الا كثر أهمية وضرورة في مجتمعنا والذي من خلاله يتعامل مع الملايين من الناس ، وهذا ما يلزم الكاتب او المخرج المسرحي اليوم ان يفهم مسؤولية الرسالة التي يحملها .

**س : ماهو الشيء الذي تتعامل معه دون تحفظ في عالمنا المعاصر ؟ هل تخضع كل شيء تصادفه الى الشك ؟**

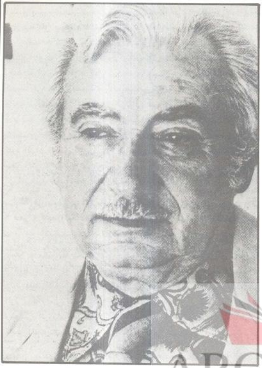
ج : قد يكون صراخ الطفل الوليد هو الشيء الوحيد الذي اتعامل معه دون تحفظ في عالمنا هذا ، اذ انه يعبر عن الحياة نفسها ، وهو الفطرة بعينها . واستطيع القول ايضا انني اتعامل مع الاشتراكية دون تحفظ ، على الرغم من أنني بعيد كل البعد عن السياسة ، ولست محسوبا على اي حزب كان . لقد ابقنت ان الاشتراكية هي الحياة بعينها ، وبهذا الصدد لا ارغب في ان اورد مقارنات بين انظمة اجتماعية واخرى . ان الكاتب هو قبل كل شيء انسان ينظر الى الحياة بعين فاحصة وبنظر ثاقب ، وهذا ما استطعت ان الاحظه فعلا .

**س : لقد اصبحت في السبعين من العمر . هل تتبع الآن قواعد معينة في حياتك ، وهل تحرم نفسك من اشياء معينة ؟**

ج : أن عمر السبعين ، بلا شك ، كثير وقليل في آن واحد . انني معافى كالثور ولكنني اعاني من عشرات الامراض الصغيرة والجسيمة احيانا ، احاول ان لا أزور الاطباء ، الا عند الضرورة القصوى . انا اعتبر ان خير علاج هو التجول والسير كثيرا وركوب الدراجة البخارية . اشرب الشاي بشكل مفرط . كنت ادخن بمعدل علبتين ونصف سيكارة في اليوم ، اما الآن فقد أقلعت عنها. لا أستطيع العيش بعيدا عن السخرية اللاذعة ، حيث انها ضرورية بالنسبة الي . أحاول ان لا أظهر امراضي للاخرين ، وهذه العادة قد ورثتها من أسلافي ، حيث اننا في بتليس في ارمينيا الغربية نعتبر ان من الخزي ان يقوم الشخص بالتشكي واثارة الشفقة لدى الآخرين عند مرضه . كنت في السابق مولعا بلعب الورق وقد تركت ذلك . أقيم الوقت حق التقييم واحرص عليه . اسعى دائما نحو التوفيق بين عملي الابداعي ككاتب وبين متطلبات الحياة ، اي اهتم بسارويان الكاتب والانسان وهنا لابد من التاكيد : على الانسان ان يسعى نحو تسلق قمم الجبال دائما .

ترجمة واعداد

صفاء محمود علوان



# حوار ... مع جورج أمادو

ظهر اخيرا للروائي البرازيلي الشهير **جورج امادو** كتاب « **تياتا اغرست** » او « عودة البنت السخية » وتبع هذا العنوان عنوان صغير مسلسلة ميلودرامية في خمس حلقات مثيرة مع خاتمة مذهلة، يسودها الانفعال والتوتر .

و « تياتا » خلاصية جميلة من « أغرست » وهي ضيعة شمال « باهيه » ... تعود « تياتا » الى هذه الضيعة بعد ثلاثين سنة من مفارقتها ... وهي غنية وأرملة ... تقضي اياما سعيدة لو لم يستقر مجمع كيمياوي في « أغرست » .

ترجمت ( **أليس ريار** ) هذا الكتاب الى الفرنسية كما ترجمت « لجورج امادو » روايات اخرى وهي « **تيريز باتستا** » و « **دكان المعجزات** »

« **الشيخ البحار** »

وترجمت« لجورج امدو » روايات اخرى من البرازيلية الى الفرنسية هي : « **رعاة الليل** » ترجمة « كنراد دترز » و « **الميتان الاثنان لاسطول كينكين** » ترجمة « جورج بوسفار » ..

**أجرت « أليس ريار » هذا الحوار مع الكاتب البرازيلي « جورج امادو » نتولى ترجمته :**

● **يبدو لي ان كتاب « تياتا أغرست » الذي يتهم التصنيع والتلوث شديد الصلة بالحياة اليومية .**

ـ اردت في هذا الكتاب ان اطرح مسألة جد مباشرة وخطيرة في ايامنا هذه اينما كنا وبالاخص في البرازيل : التصنيع الذي كثر الحديث عنه في بلادنا انجز دون مراعاة لمصالح الشعب ناهيك انهم لم يتورعوا في « باهيه Bahia » بقرب المدينة من اقامة مصنع بصنع مادة ملوثة بشكل فظيع وهو مصنع شبيه بالمصنع الذي اصفه في روايتي . لقد تسبب المصنع في قتل الاسماك وكل منتوجات البحر وفي الاخير كل ما يوفر حياة الصيادين ، لقد حول البحر الى وعاء للنفايات مثلما ذكره قاض ايطالي في حديثه عن قضية تلوث اخرى لقيت صدى عالميا .

مثل آخر في مدينة صغيرة اسمها « استنتشي » في « السرجيب » قرب شمال حكومة «باهيه» وهي غايةفي الجمال,يفكر البعض في اقامة مصنع من نفس النوع . كنت موجودا وقت الاحتفالات في « ساو بدرو Saopedre » وكان طفل شجاع من المدينة يقول لي : يجب ان ندفع ثمن التصنيع ، لكنه ثمن فظيع النتائج بالنسبة الى الشعب وحياتهم . اثر على هذا الموضوع بصفة عميقة فقررت ان أؤلف رواية في هذا الموضوع .

واردت ايضا في « تياتا » ان ارسم لوحة لمدينة صغيرة « من الداخل » بعاداتها وطريقة حياتها وكثيرا من الامور التي أعرفها جيدا والتي اخذت في الاضمحلال . أردت ان ادونها وان أحفظها في وقت اندثرت فيه بصورة عنيفة وفظيعة .

● **اذن هل انت تنادي بتوزيع اعدل للخيرات مع حفاظك على الخط العام لاثارك المعادي للتطور الصناعي ؟**

ـ نعم . فما نسميه في الوقت الحاضر تقدما في البرازيل يعني ثراء اقلية بينما يزداد عامة الناس فقرا وسيلوث البلد وينتهي امره. لا شيء أنشيء استجابة لمصالح الشعب البرازيلي . فكل شيء أحدث لخدمة مصالح طبقة غنية تثري يوما بعد يوم وتتعفن بالمعنى الاخلاقي اكثر فاكثر وتبتعد عن بعض المصالح الوطنية اكثر فاكثر .

هذه هي الحالة ، حالة السنوات الخمس عشرة الاخيرة التي قصدت تصويرها في كتابي .

● **تطرح في الوقت نفسه قضية الامبريالية الاقتصادية الاجنبية ...**

ـ العالمية مهما كان مأتاها . ويعني الامر هنا بالتدقيق التسلل الدائم والمتزايد للرأسمالية الالمانية في اقتصادنا اضافة الى امبريالية امريكا الشمالية التي تمثل الامبريالية الاساسية وتنتشر في كل البلاد .

● **أليس التلوث المهدد لـ « سنت آن دي أغرست » تلوثا معنويا أيضا ؟**

ـ تقول احدى شخصياتي في موضع ما . قبل ان يقام هذا المصنع فانه قد عفن كل شيء في المدينة. وهذا بالذات تآكل متستر بغير طبع

الناس ويغير حياتهم ، حياة قد كانت بدائية تقريبا وفقيرة لكنها كانت برازيلية بكل عيوبها الصغيرة وخصالها العظيمة. والبطل في هذا الكتاب هو شعب « أغرست » وصغار الناس الذين يصارعون هذا التعفن وهذا التلوث . انهم يكافحون ويضحكون ضحكا نشازا نوعا ما . وبعد تجربة حياة كانت غنية بالاحداث اتضح لي ان الشعب هو الذي يحارب من اجل الشعب . اصبحت يوما بعد يوم ابتعد عن القادة وادنو من الشعب ، ان ابطال مؤلفاتي هم اما متسكعون او عاهرات ـ « تريسا باتستا » أو « تياتا » ـ هم اناس في الدرك الاسفل من السلم الاجتماعي . يعني انهم نوعا ما لا أبطال ، وأناس مجردون من كل نفوذ اذ ان الناس ذوي النفوذ لا يحاربون من اجل الشعب وانا مقتنع بهذا اكثر فأكثر . انهم يحاربون من اجل السلطة مهما كان اتجاههم. ان الشعب فقط يملك حقا مصلحة المحاربة لفائدة الشعب .

● **هل ينبغي ان نفهم ان الاتجاه في البرازيل ينزع الى توحيد والى (( محو )) الفدرالية عكس ما نلاحظة في أوربا حيث تمتد الاقليمية ؟**

ـ مع الاسف نتحدث قليلا عن هذا المشكل اذ هو حسب رأيي مشكل له وزنه في كل ما حدث في البرازيل هذه السنوات الاخيرة في ظل الدكتاتورية العسكرية .

الفدرالية التي كانت في الاصل ديمقراطية للغاية اخذت في الزوال . ونعني بها تمسك السلطة التنفيذية « برازيلية » ـ الرئيس ومجلس الوزراء ومجلس الامن العسكري بزمام الامة اكثر فاكثر . كانت الحكومات تملك من قبل حكما ذاتيا كبيرا . وهذا تغيير نوعي خطير .

وفي نفس الوقت تمركزت كل الامور في سوق الشغل بشكل فظيع خذ مثلا الاذاعة والتلفزة ، كلها تمركزت في « ريو » و « ساو باولو » وتاتي كثير من الامور من الولايات المتحدة مصحوبة بالعنف والعادات الامريكية وكل هذا **التجنيس** الثقافي الذي يريد ان يقطع **الصلة بموسيقانا الشعبية وان يخنق خصوصية كل منطقة .** وهذه الفوارق حادة في البرازيل اذا ما انتقلنا من ريو غرندي دي سول الى الشمال . في الجنوب خليط من الالمان والايطاليين والاسبان وغيرهم يختلف كثيرا عن السود والهنود في الشمال ... نجد دائما خليطا لكن هذا الخليط يختلف ، **ووحدتنا القومية التي هي شعور حاد في البرازيل البلد القارة هي حصيلة مجموع هذه الخصوصيات .**

● **أليس لبطلتك (( تياتا )) المقدسة والمفضوحة بالتداول دور غامض ؟**

ـ تدفع الافكار المسبقة وتتحدى نفاق مجتمع معين بالاضافة الى ان بعض الافكار المسبقة في هذه المدن الصغيرة البرازيلية أقل حدة مما هي عليه في المدن الكبيرة حيث تمنح الحرية للاغنياء وليس للفقراء. وهؤلاء الفقراء كما هم الآن الاكثر نزاهة في الاصل **لكن (( تياتا )) خاصة تعود لتعثر على اصولها ، على حقيقتها بالذات تبحث عن البنية التي كانت فيما مضى . هذه البنت التي كانت قادرة على تحقيق ذاتها .**

**بنيت هذا الكتاب على شكل مسلسلة ، مسلسلة درامية كبيرة بكل (( حيلها )) وتأثيراتها التي ترسم الجوانب الساخرة .**

**اقتبست في روايتي (( تيريزا باتستا )) شكل فن شعبي آخر نسميه عندنا (( ادب الحبل )) وهي حكايات منظومة تغني في المعارض** وتباع في ملازم صغيرة مشدودة بحبل صغير .

... وفي هذه المسلسلات نلاحظ دوما الصراع بين الخير والشر ، فالانسان عدو الانسان وما يهمني هو ان أظل أقرب ما يكون من الجذور الشعبية .

لفت مؤخرا انتباهي أمر في ادبنا البرازيلي وأحزنني قليلا . اذا ما تأملنا ادبنا منذ بداياته فاننا نلاحظ ان البطل الكبير هو الشعب خذ مثلا روايات « النكر » ، خذ مثلا شعر « جريجريو » ل «ماتوس» وشعر « كاسترو ألفس » وروايات « ألوسيو أزفدو » و « مكدو دي أسيس » و « منيال انطونيو دي الميد » و « رواية الثلاثين » فانك تجد المواقف متباينة لكن الشعب البرازيلي هو البطل الكبير دائما , واخيرا ثناء الخمس عشرة سنة الاخيرة ، اصبح البطل الطبقة المتوسطة وطبقة المثقفين مع كل هذا القلق والمشاكل الصغيرة والتاثيرات الامريكية .. **والتاثيرات من كل مكان بما فيها نفي حقيقة كياننا .** قد زال الشعب تقريبا ما عدا بعض الكتاب مثل « كلدو » و « أسمن لنس » و « جواو أبلدو ربايرو » او غيرهم ... **أحارب أنا ليظل الشعب دوما هو البطل وبطلا لا يهزم قط .**

● قد أعيد مؤخرا في فرنسا طبع **كتابك (( باهية كل القدسين )) هذه الالياذة** السوداء حسب عبارة **(( أسولد دي اندرد )) وذلك بعد اربعين** سنة من ظهورة . **فكيف تنظر الى هذا الكتاب ؟**

ـ بعد خمس وعشرين سنة من ظهور **كتاب (( باهيه القدسين ))** ألفت كتابا آخر يتناول نفس **الموضوع وهو بعنوان (( دكان المعجزات )).** هو نفس الكتاب الا انه ألف **بعد خمس وعشرين سنة وبعد تجربة** سواء ادبية او انسانية **اكتسبتها طوال هذه الحياة ، فالموضوع في** هذا الكتاب كما هو في الآخر **مكافحة التعصب العنصري ، ان كان امر نقدمه الى الانسانية فهو فيما اعتقد اختلاط الاجناس الذي تحصلنا عليه في البرازيل حيث ينعدم في الحقيقة التعصب العنصري . يوجد عنصريون وهذا أمر آخر ، آلاف المنصريين سواء ضمن البيض او الخلاسيين أو ضمن السود . لكن لا توجد فلسفة حياة عنصرية خلافا لما هو في الولايات المتحدة .**

● **هل كان الافق افقا آخر في روايات مثل (( كبريال )) و (( البحار الشيخ )) مثلا ؟**

ـ انها تجيب على مشكل انساني شديد التأثير علي دائما . وهو مدى قدرة الانسان على تسيير حياته . انظر الى « البحار الشيخ » و « كينكين » ...

● **هل ما يسمى ب (( مراحل )) في انتاجك هو وليد تغييرات الظروف التاريخية السياسية أم هو وليد مفعول وزن آثارك على نفسها ؟**

ـ أؤلف حسب المشاكل التي تواجهني . انفعل لهذه المشاكل قبل كل شيء . اعتقد انه يوجد خط وحدة بربط الانتاج الذي سيبلغ قريبا خمسين سنة : الكاتب أمام الشعب وضد أعداء الشعب، كان هذا موقفي من أول كتاب الى آخر كتاب . يختلف الشكل فقط من البداية الى وقتنا الحاضر . كنت دوما وقبل كل شيء روائيا

يعالج المشاكل الاجتماعية ومشاكل الجماهير قبل معالجة المشاكل السياسية المباشرة ، ابطالي هم من العمال والمتسكعين ومن أبناء الشعب وليس طبقة . المهم هو التشبث بالواقع البرازيلي اكثر من التعلق بأحداث مباشرة ضاغطة . يبرز هذا في كتب مشهورة ألفها في بلادنا السنوات الاخيرة امثال « جواو أيلدو » و « عصمان لينس ». **هذا هو المهم فيما أعتقد : ان نتناول حياة الشعب والواقع ثم نخلقه من جديد فان ذلك يمنح قوة ...**

يلومونني احيانا لان الشعب يضحك في كتبي ويحتفل ، هذا صحيح . يحتفل وهذا جيد ، اظن انه اذا لم يحتفل حتى في اسوء الظروف فلا أمل له في ذلك . ينتج الموسيقى ويرقص حتى زمن العبودية . وقد حفظ لنا قيما ثقافية تمثل اليوم جزءا من ثقافتنا البرازيلية .

**ترجمة : رضا الكشو**

# مذكرات فرجينيا وولف

في عام ١٩٥٣ ، نشر ليونارد وولف مختارات من اليوميات الخاصة بزوجته في كتاب اسماه « يوميات كاتبة » . وقد كان حريصا على اغناء الكتاب بالكثير من اراء الكاتبة واسلوبها وانطباعاتها عن الاخرين . وفي حينها قيل انه اذا لم يكن لفرجينيا وولف روايات فان هذه اليوميات وحدها كفيلة بان تنتزع لها مكانة بين كتاب عصرها .

ولمدة ٢٧ عاما احتفظت فرجينيا وولف بمذكراتها . وكانت تتخلل هذه المذكرات اوراق بيضاء تركت دون كتابة اثناء مرض وولف العقلي وما اعقبه من تأزم انفعالي ، ولكنها مع ذلك استمرت في كتاباتها الابداعية الجيدة .

تنتهي هذه المذكرات قبيل انتحارها في عام ١٩٤١ . وهي موجودة الان في المكتبة العامة في نيويورك وتضم خمسة اجزاء . وقد قامت جين ستيد بنشر مقتطفات من هذه المذكرات وبخاصة من الجزء الثالث منها الذي يغطي الفترة الممتدة بين اعوام ١٩٢٥ ـ ١٩٣٠ . ومن الجدير بالذكر ان المذكرات الكاملة لفرجينيا وولف قد صدرت الى الاسواق في لندن في السابع والعشرين من شهر اذار الماضي .

تقول المذكرات ان فرجينيا وولف بعد ان دهشت للنجاح الذي حققته روايتها « نحو المنار » في حزيران ١٩٢٧ كتبت قائلة :

« اظنني الان شخصية معروفة ككاتبة . انهم لم يضحكوا علي بعد فسرعان ما قبلوا اعمالي . ربما سأكون كاتبة مشهورة » .

ويبدو ان نجاح روايتها هذه قد ارتبط بصداقتها الطويلة مع فيتا ساكفيل ويست . فعندما شرعت وولف في كتابة روايتها « نحو المنار » كانت في وضع نفسي سيء اذ انها خشيت ان ترافق فيتا زوجها هارولد نيكسون في مهمته الدبلوماسية ( وفي الواقع ان فيتا لم تذهب مع زوجها ) .

ولاسابيع عديدة سقطت فرجينيا وولف ضحية مرض الكآبة وما رافقه من صداع حاد . لكنها في ٧ كانون الاول ١٩٢٥ كتبت قائلة :

« علي ان اكون في اتم صحة . انني اتخلص الان ثانية من المرض الذي حاصرني لمدة اسابيع . اذ ان باستطاعتي ان اقرأ واكتب واتمشى واتمتع قليلا . والسبب في ذلك يعود الى فيتا اللعينة . فلا رسالة منها ولا زيارة ولا دعوة الى لونغ بارن . فقد كانت هنا في الاسبوع الماضي ولكنها لم تات لزيارتي . لذا فان الكثير من هذه الاسباب المعقولة لتجاهلها لي تدفعني الى البكاء . انني اذا لم ارها الان فلن اراها ابدا » .

لكن زوجها ليونارد وولف اقنعها ان تكتب الى فيتا . وبعدها ذهب الاثنان ليمكثا عند زوج فيتا في لونغ بارن .

في ٢١ كانون الاول ١٩٢٥ كتبت فرجينيا وولف قائلة : « ان علاقتي مع فيتا في ذروتها » وهي في هذه الفترة لم تكتب شيئا من مذكراتها سوى رسائل الى فيتا . لكنها في ١٩ كانون الثاني ١٩٢٦ كتبت : لقد تركتني فيتا . ما هي مشاعري ؟

كانت فيتا هي الاخرى تحرز نجاحا حين صدر كتابها « الارض » . وفي حين انها احبت فرجينيا وولف ، فان الشكوك قد ساورتها بشأن خاصيتها الفكرية . لذا كتبت فيتا في ١٤ تموز من عام ١٩٢٦ قائلة : « بالنسبة الى ذكائها لا استطيع ان اقول شيئا » .

في تلك السنوات كانت فرجينيا تعمل في الصحافة وتمارس النقد الى جانب انهماكها في كتابة الرواية لتجمع شيئا من المال . وفي عام ١٩٢٧ باعت من روايتها « نحو المنار » ثلاثة الاف وخمسمائة نسخة مما ساعدها ذلك على شراء سيارة . وقد قالت في مذكراتها بشأن ذلك : « ان العالم اعطاني هذا المال لكي اكتب ( نحو المنار ) ». » وفي شباط ١٩٢٨ كتبت قائلة : « انا سعيدة لاقول بانه ما زلت امتلك باونات قليلة في البنك وبانني احتفظ بدفتر صكوك ايضا » .

والى جانب ازمتها المالية ، عانت فرجينيا وولف من القصور في التزاماتها الاجتماعية كمضيفة لحلقة بلومزبيري المعروفة .

لكنها ، في هذا الوقت ، تربعت مكانتها في الادب الانكليزي كأستاذة بارعة في الاسلوب النثري ، وجعلها ذلك تقف الى جانب مشاهير الادباء الانكليز . فقد قابلت هـ ج . ويلز ، توماس هاردي ، ارنولد بينيت وييتس . وكانت محل ثقة ت . س . اليوت وروبرت كريفز .

في عام ١٩٣٠ كتبت فرجينيا وولف عن ييتس قائلة : « قال ييتس باننا ـ انا وهو ودي لامير ـ نكتب قصائد موجزة كوننا نعيش في مشارف نهاية عصر . ها هنا نظام اخر من الفكر . ان العصر العظيم للشعر كان عصر شكسبير بسبب انه عصر ذاتي ، اما عصرنا فهو عصر موضوعي . والمدنيات تؤول الى النهاية حينما تصبح متموضعة . فالشعراء يكتبون متى ما امتلكوا رموزا . وقد قلت ان ييتس ودي لامير يستطيعان كتابة قصائد قصيرة تقرأ بجانب الموقد . ان معظم الانفعالات الانسانية تقع خارج دائرتهما وكل ما تبقى هو ملك للروائيين » .

اعتقدت فرجينيا وولف ان الموهبة في الصحافة تساعد على اثارة الكتابة الابداعية الجادة . ولكن ليس هناك ادنى شك في ان معظم حياتها قد تجاوز هذه الاثارة .

**سامي محمد**

**متابعات**
**في الصحافة الاوربية**

# الادب الفنلندي والرواية الحديثة

بقلم : جون . ب . اولي

يوسف عبدالمسيح ثروة

## توطئة تاريخية : الادب واللغة الفنلندية ـ ١٥٠٠ـ ١٨٠٩

كان وضع فلندا ، بصفتها جزءا من المملكة السويدية ، وضعا لا يساعد على تطوير الادب الفلندي ، فالموظفون الحكوميون والطبقات المتعلمة عموما اصبحوا سويديين من حيث التفكير والتعبير وحتى طراز المعيشة ، بينما ظلت الفلندية لغة جماهير الشعب .

ان الادب الفلندي منذ عهد الاصلاح الديني ( ١٥٠٠ـ١٦٠٠) يكاد يتالف بأسره من ترجمات لموضوعات دينية . اما مؤسس الادب الفنلندي ، فهو المطران ميخائيل اغريكولا ، وقد الف العديد من الكتب المبسطة للتعليم الديني ، كما ترجم العهد الجديد ( ١٥٤٨ ) وربع العهد القديم . ومن الجدير ذكره انه كان تلميذا للوثر وميلانختون . ان هذه الترجمة ظلت دونما تغيير مدى اكثر من ثلثمئة سنة يتداولها الناس في الكنائس .

وفي سنة ١٦٢٥ نشر المطران ايريك سورو لينين مجلدا ضخما من المواعظ . وتحت رعايته استؤنفت ترجمة العهد القديم التي بداها اغريكولا . فظهرت الترجمة كاملة في سنة ١٦٤٢ . ان هذا العمل المترجم هو افضل نثر فلندي ظهر في اعقاب الاصلاح الديني . فصياغته حية مهيبة ، مما جعلها نموذجا للكتاب اللاحقين الذين يكتبون باللغة الفلندية .

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر توسع افق الادب الفلندي بعض الشيء ، فلم يعد مقتصرا على الاعمال الدينية المحظة ، بل تعداها الى معالجة امور دنيوية . ومع ذلك فان نمو الادب الفلندي كان بطيئا جدا ، بحيث لم يستطع تلبية حاجات الشعب الثقافية الاساسية بسبب سيطرة الادب السويدي على الحياة الثقافية عموما والحياة الادبية خصوصا .. وظل الامر كذلك حتى اواخر القرن الثامن عشر ، اذ ظهرت لاول مرة حركة فلندية ثقافية مستقلة ، اتخذت لها من جامعة ( توركو ) مقرا . وفي هذ الجامعة ، كانت المدرسة الرومانسية الالمانية والانكليزية منتشرة مزدهرة ، في حين كانت المدرسة الفرنسية (موطلة) العصر في ستوكهولم . وقد رفد « هيردر » الاساس النظري لهذه النزعة الجديدة ، بينما كان من حظ الادب الانكليزي تقديم النماذج الجديدة .

اما الكاتب البارز في هذه المدرسة الحديثة فكان الاستاذ هـ . جي بورثان ( ١٧٥٩ ـ ١٨٠٤ ) فقد كتب عدة اعمال تعنى بماضي فلندا ، وهو يعد ، على العموم ، اول مؤرخ في فلندا . وفضلا عن ذلك فقد اعتنى بجغرافية البلد ، كما قام بالكثير من البحوث في الدراسات اللغوية الفلندية ، والبحوث الفولكلورية . وقد جمع بورثان حوله حلقة كبيرة من الاتباع الذين واصلوا اعماله . ومن اشهر هؤلاء يعقوب تينكستروم وفرانز ميخائيل فرانزن اللذان عاشا في السويد لفترة من حياتهما ، حيث اتصلا بافكار واراء بورثان هناك .

كان « تينكستروم » مؤرخا وعالما جماليا ، وقف مناهضا للنماذج الاغريقية مفضلا عليها الفوكلوريات الانكليزية والاسكوجية والاسكندنافية القديمة ان لهذه المدرسة ذات النزعات الرومانسية ، اهمية مزدوجة، فمن جهة ، مهدت الطريق لحركة ثقافية مهمة في فنلندا والسويد ، تلك الحركة التي كانت تعرف برومانسية القرن التاسع عشر ، ومن جهة اخرى ، وضعت الاساس لثقافة فنلندية وطنية ، ووعي محلي قومي ، للحفاظ على الامة الفنلندية ، بعد الحاق فنلندا بروسيا في سنة ١٨٠٩ .

ولعل اشهر شاعر في هذه الفترة هو « فرانز ميخائيل فرانزن » ، كان هذا الشاعر استاذا لعلم الاخلاق وامينا للمكتبة في جامعة (توركو) . وقد سافر الى العديد من البلدان كالسويد والدانمارك والمانيا وفرنسا وانكلترا . اما بواكير اشعاره كـ ( الوجه الانساني ) و ( الجندي القديم ) فقد نالت استحسانا كبيرا ، لما فيها من بساطة وتعبيرات عن العاطفة الانسانية الصميمية . وبمرور الزمن ، كتب فرانز قصائد تعالج تجارب الطفولة والحياة المنزلية وفرح الحياة العامة . اما قصيدته الطموح ( اغنية كروتز ) فقد نالت استحسان الاكاديمية السويدية . في حين ان حبه لتربة الوطن وجد له تعبيرا في قصيدته ( تراتيل من اجل التربة ) و ( نثر البذار في ارض فنلندا ) كما كتب قصيدة اخرى بعنوان ( عاش الملك ) . ثم ان فرانزن انتقل الى السويد، اثر الحرب مع روسيا ، وهناك توفي في سنة ١٨٤٧ .

وبعد اجبار فنلندا على الانفصال من السويد سنة ١٨٠٩ ، حين اصبحت البلاد جزءا من الامبراطورية الروسية ، تمخض الوضع الجديد عن شل الحياة الثقافية والسياسية في فنلندا . فقد هاجر عدد من المواطنين البارزين الى السويد ، اما الذين ظلوا في البلد ، فقد اصابهم اليأس والقنوط بسبب عدم الاستقرار واللامباة والحيرة بسبب

الاحتلال الاجنبي وكابوسه الثقيل .

وفي غضون العقود الاولى من القرن التاسع عشر ، استطاعت الحركة الرومانسية ان تنفذ الى فنلندا وان يكون لها تأثيرها الخاص ، في البلد . فبازاء المدرسة الكلاسيكية المتزمتة التي بشرت بسطوة المشاعر ، فان المدرسة الفرنسية قصرت نفسها على اختيار محدد لموضوعات معينة بشكل منظم دقيق . في حين ان المدرسة الرومانسية خرجت على القواعد القديمة بحثا عن وسائل تعبيرية تنسجم مع الافكار الجديدة التي تبلورت مع الظروف المستجدة .

وقد انبعثت الحركة الجديدة في المانيا ، ثم سرعان ما اتجهت الى السويد ومنها الى فنلندا . وقد اتخذت هذه الحركة في فنلندا طابعا وطنيا مميزا . فمن وجهة النظر الادبية الصرفة ، لم تكن لمدرسة توركو الرومانسية ، في سنواتها الاولى ، اهمية استثنائية . لان معظم الشعر كان حينئذ شعرا تقليديا . الا ان الشبان الذين ارتبطوا بالحركة توجهوا الى الفوكلور الفنلندي ، بادئين بدراسة لغة الاكثرية الفنلندية، تحدوهم الى ذلك رغبة جامحة . كما جرت محاولة جادة لايقاظ الوعي الوطني الفنلندي على المستوى الثقافي .

اما القائد الروحي والناطق بهذه الروحية الوطنية فكان أ . آي ارودسن ( ١٧٩١ — ١٨٥٨ ) الذي اوجز ، في كتاباته النثرية ، الحاجة الملحة للاصلاحات في البلاد .

وحين بدأ ارودسن حملته في بواكير عشرينات القرن التاسع عشر ، ظهرت ازاءها نزعة رجعية في ظل الحكم الروسي . ومع ذلك ، فان ارودسن الشاب ، استطاع ان يوجه سهام نقده الى عدم كفاءة ورجعية قادة الجيل القديم ، بحيث أثار امتعاض من بيدهم السلطة ، مما اجبره على الفرار الى السويد تخلصا من الملاحقة والتضييق وخنق الانفاس .

وخلال العقود اللاحقة ، انتقل المركز الثقافي الحيوي من توركو الى هلسنكي ، مع انتقال الجامعة نفسها الى هناك في سنة ١٨٢٨ . وفي هلسنكي تشكلت جمعية ادبية في سنة ١٨٣٠ باسم ( جمعية السبت ) . وقد قامت هذه الجمعية بدور مهم في الحياة الثقافية الفنلندية . اما اعضاء هذه الجمعية فقد كانوا جميعا من الشبان المثقفين الفنلنديين الذين يكتبون بالسويدية .

ومن اشهر قادة هذ الجمعية هو جي . جي نيرفاندر ( ١٨٠٥ — ١٨٤٨ ) الذي عرف بدراساته للعلوم الطبيعية ، والذي كان ، في الوقت نفسه ، شاعرا . اما ديوانه ( كتاب جيمثا ) فيعبر عن المثل الرومانسية التي كانت مطروقة يومئذ بلغة تذكرنا بالكتاب المقدس .

وفي غضون الحكم الروسي ( ١٨٠٩ — ١٩١٧ ) ظلت الظروف الثقافية غير ملائمة لتطور الادب الفنلندي لمدة طويلة . اذ استمرت السويدية تحتل مركز اللغة الرسمية في البلد . ولذلك قلت العناية باللغة الفنلندية . ومع ذلك فان الدلائل كانت تشير حتى قبل سنة ١٨٥٠ الى حركة يقظة واضحة . ومن الجدير بالذكر ان الحركة الرومانسية أثارت الاهتمام بظروف عامة الشعب . وفضلا عن الاهتمام الرومانسي والعلمي باللغة الفنلندية ، وضع قادة المثقفين امامهم بعض الاهداف العملية ، فسعوا الى رفع الفنلندية الى مستوى لغة قومية جنبا الى جنب مع اللغة السويدية ، عن طريق انشاء مدارس تدرس فيها الفنلندية لتكون تلك المدارس منطلقات لنشر الثقافة باللغة القومية .

ومن اشهر العاملين من اجل قضية اللغة الفنلندية وثقافتها هو العالم الاديب الياس لونروت (١٨٠٢—١٨٨٤) فهو فضلا عن كونه جامعا لاكبر قدر من الفوكلوريات ، فانه يشاد به لاسهامه بتطوير الصيغة الفنلندية الادبية الجديدة ، عن طريق مزج اللهجتين الشرقية والغربية منها .

ومن اهم كتبه ( كاليفالا ) — ١٨٤٩ وهي تعالج العلاقات بين شعبي الكاليفا و ( البوهجولا ) سواء في الحرب امْ في السلم ، يضاف الى هذه الثيمة اشياء كثيرة منها ما يتعلق بالاساطير والحكايات السحرية والقصائد الغنائية . ان ( الكاليفالا ) ليست ملحمة اسطورية كما هي الحال بالنسبة الى هومر ، او ( انشودة رولان ) او ( اغاني النبلونغيين) انها تقدم لنا حضارة اكثر بدائية . فالاسلحة التي تستخدم فيها ليست سوى الاسلحة السحرية ، اسلحة الاغاني والكلمات لا السيوف والرماح والسهام . ان شخوصها في اتصال مباشر لصيق بالطبيعة وقواها السحرية والروحية ، وجنبا لجنب مع التهويمات الطفولية ، ثمة مناظر طبيعية وحياة بشرية وبعض الاحداث التاريخية . ان تعاقب الاحداث ، بما فيه من سرعة ، يضاف الى ذلك المؤثرات التلوينية والكلمات المصورة المراوغة تضفي على الملحمة سحرها الخاص بها . وقد اثرت هذه الملحمة تأثيرا كبيرا في الادب الفنلندي اللاحق ، لانها كانت انعكاسا لامال الشعب ومطامحه ، كما كانت انعكاسا لما عاناه من انكسارات وتراجعات واحباطات . وكل ذلك بلغة بسيطة مباشرة ، جعلت الطبيعة تبدو كانها تفرح وتندب مع الشاعر المغني في الوقت نفسه . ومن اهم الشخصيات الادبية في تلك الفترة الكيس كيفي ( ١٨٣٤ — ١٨٧٢ ) وهو اول موهبة شعرية في الفنلندية الحديثة ، وسع هذا الكاتب من افقه بدراسة فرائد الادب العالمي ، اذ اطلع على شكسبير ودانتي وسرفانتس وموليير الخ . ومن ابرز نتاجاته مسرحياته ( لي ) و ( صانعو الاحذية ) و ( الخطوبة ) . هذا فضلا عن روايته ( الاخوة السبعة ) — ١٨٧٠ — ابطال كيفي في روايته الاخيرة سبعة اخوة يتخذون طريقهم الى احدى الغابات ، وبعد ان يظلوا هناك تسع سنين ،يبرمون بالسعادة والحرية،اللتين عثروا عليهما في الغابة ،يعودون ادراجهم الى مجتمع المدينة مرة اخرى . لقد استطاع الكاتب ، في الرواية ، ان ينسج العديد من الاساطير الرومانسية ، كما قدم منها تصوره لسعة الغابات بما فيها صيد وقنص ، لتكون خلفية شخوصه ، ومع ما في كتابته من فكاهة ، فانها فكاهة مشوبة بالكابة وبعد منتصف القرن التاسع عشر ، اخذ الادب الفنلندي ينمو حجما ويتسع افقا ، بتحسن ظروف الجماهير الناطقة بالفنلندية ، تلك الجماهير التي اخذت تقترب تدريجا من التيارات الثقافية السائدة في العالم الخارجي . بحيث ابتعد الكتاب رويدا رويدا عن مناقشة الموضوعات المحلية ، ليتوفروا على تحليل ودراسة مشكلات وقضايا الانسان الشمولية . فظهرت تقنيات ونزعات ادبية جديدة ، وفي ثمانينات القرن التاسع عشر كانت الطبيعية هي (الموظة). ففي الاقطار ( الاسكندنافية )اخذت

الطبيعية تتعرض للمشكلات الاجتماعية ، ولا سيما الصراع بين الطبقات وحقوق النساء في المجتمع وحقوق العمال والعاملات . وكانت النرويج هي اكثر الاقطار الشمالية تأثيرا في الحياة الثقافية الفنلندية ، وفي الصدارة من الكتاب المؤثرين لابد من ذكر ابسن وبيجورنسن ولي وكيلاند . بينما تأثر كتاب فنلنديون اخرون بفرنسا مباشرة ، وعلى راس هؤلاء يوحنا اهو وكاسيمير لينو ، حيث حصلا تعليمهما من فرنسا بالذات .

ان المدرسة الجديدة حملت الكتاب والقراء الفنلنديين على ادراك امر ، مفاده : على ان الخلق الفني ، يعتمد ، قبل كل شيء ، على رصد الواقع رصدا مباشرا ودقيقا وشاملا . ومن هنا ، نجد ان الادب في فنلندا ، في عهدها الاخير ، يشدد على الرصيد والاحساس بالواقع ، والتوكيد على العناصر النفسية ولذلك يمكن ان نعد هذا الادب تركيبا يستند الى الطبيعية من جهة ، والى الواقعية من جهة اخرى .

اما رائدة هذا الاتجاه الحديث في الادب الفنلندي ، فهي « مينا كانت » ( ١٨٤٤ – ١٨٩٧ ) .

كانت هذه الكاتبة في اوائل عملها تنحو المنحى التقليدي في اضفاء الرومانسية على الحياة الريفية . ولكنها في مسرحيتها ( زوجة العامل ) – ١٨٨٥ – تعري التعاسة التي تكابد النساء منها ، بسبب التقاليد والاعراف المرعبة . كما ان الكاتبة تعالج الامراض الاجتماعية كما في روايتها ( الناس المساكين ) و ( الصخرة الخفية ) – ١٨٨٦ – ١٨٨٧ – ثم استطاعت الكاتبة ، في رواياتها ، ان تجد التعبير الفني الملائم ، اكثر مما فعلته في مسرحياتها ، ومع ذلك واظبت على كتابة المسرحيات الى سنة رحيلها .

حقق يوحنا آهو ( ١٨٦١ – ١٩٢١ ) في اعماله كل ما هو جدير بالتحقيق في هذا الضرب من الاتجاه الفني الجديد . ففي ( سكة الحديد ) افصح عن قيم شعرية جميلة تحت غطاء الوقائع اليومية الاعتيادية . اما رواية آهو الثانية ( ابنة الكاهن ) – ١٨٨٥ – فهي وصف للحياة الباطنية لفتاة تجبر اجبارا على الزواج من رجل لا تحبه . ان الفتاة هنا تمثل صنوف العذاب التي تقاسي منها النساء جميعا . ان آهو في هذه الرواية يبدو فنانا صافيا من الشوائب ، دونما أي اثر للدعاية . ذلك انه يصف المصير الانساني كما يراه على حقيقته ببساطة . اما في

( زوجة الكاهن ) – ١٨٩٣ – التي اعقبت الرواية الاولى ، فان الابنة هنا تقدم بصفتها زوجة كاهن شاب . ان هذه الرواية تمثل آهو في اوج فنه . فيها نجد الظلال الناعمة الرقيقة وحركة الروح المتسارعة الخجولة التي تتفرد بها الزوجة الشابة وتنامة زواجها المفتقر للحب . كما فيها وصف متكامل للبيئة ، ولا سيما جمال مشاهد الصيف في فنلندا الوسطى بما فيها من بحيرات وغابات وفيرة في كل بقعة من البلاد . كما نشر آهو العديد من القصص القصيرة التي عبر فيها تعبيرا مليئا بالحيوية عن دخيلة نفسه .

لقد كانت هذه القصص وسيلة ملائمة لطبيعة الكاتب الغنائية التأملية ، وفيها طور اسلوبه البارع المتميز . كما ان هذه القصص تعكس افراح واحزان الشعب الفنلندي والسحر الخفي الذي يكمن في التربة الفنلندية في مناظرها الطبيعية ، ان تأثير اسلوب آهو النثري كان تأثيرا نموذجيا بالقياس الى الكتاب الفنلنديين الاخرين الذين احتذوه .

اما نفوذ « ليو تولستوي » فبارز على نحو جلي في اعمال ارفيد يارنفيلت ( ١٨٦١ – ١٩٣٢ ) . فقد اصبح مزارعا وكاتبا ابتغاء شرح وجهات النظر في الحياة التي تأثر بها ذلك التأثر العميق . اما عمله الادبي الاول فكان يتمثل في روايته ( الوطن ) – ١٨٩٣ – التي اتخذت لها خلفية تمثلها الفترة التي انحدرت فيها الحركة الفنلندية من احلامها الرومانسية الى الواقع اليومي ، حيث كان التقدم الاجتماعي العملي تحققه الجماهير الناطقة بالفنلندية . ان يارنفيلت في ( الوطن ) لا يفرض طريقته الجديدة في الحياة على القارىء . اما الاشارة الواضحة لتعاليم تولستوي ، فتبدو في نكران الذات والتضحية وهما يتجذران في الرواية الفنلندية ككل .

وقد اعترف يارنفيلت بايمانه الجديد بدون تحفظ كما في روايته الثانية ( اهتدائي ) – ١٨٩٤ – كما بشر بانجيله العتيد في القصص القصيرة والدراما كذلك ، ففي ( المصير البشري ) – ١٨٨٥ – و ( بحر الحياة ) – ١٩٠٤ – عرض ظواهر الحياة عرضا موضوعيا . اما روايته الاخيرة ( غريتما وربها ) – ١٩٢٥ – فقد اتصفت بالرزانة في العرض ، كما تحلت بالصحوة والاستقامة .

ومن اشهر الروائيين المعاصرين اميلا سيلانبا ( ١٨٨٨ – ) وقد استقى كل موضوعاته الرئيسية من بيئة قريته في المنطقة الزراعية بفنلندا الشرقية . ان كل الطبقات الاجتماعية ، الاطفال ، وحتى الحيوانات المدجنة ، التي اختلط بها وعايشها في باكورة حياته ، تجد لها تعبيرا حيا في رواياته . ونادرا ما حاول سيلانبا ان يصف الحياة المدينية او حياة الناس المثقفين . اما اول رواية له فهي (الحياة والشمس ) – ١٩١٦ – وهي قصة حب ، وهي في الوقت نفسه تعد نموذجا لاعماله الاخرى . اسلوبه التأملي الهادىء مدين بعض الشيء ليوحنا آهو وارفيد يارنفيلت . اما انطباعاته التي يستمزج بعضها بعضا ، فيحدوها صفاء فكري لعمل مرده دراسته العلمية في مطلع شبابه ومن قصصه ( الميراث الوديع ) – ١٩١٩ وهي تعالج اسباب الحرب الاهلية الاسبانية . الشخصية المحورية في القصة هي الفلاح المسكين يوها توبغولا الذي يقع في شباك دوامة الثورة ، التي اندلعت سنة ١٩١٨ . كما ان الكاتب يضفي على ضحايا الثورة تلك وصفا وجدانيا مفعما بالتعاطف والمشاركة الحية .

اما قصته ( العذراء سُيليا ) – ١٩٣١ – فتتحدث عن ابنة رجل مزارع ميسور الحال ، يموت ابو الفتاة ، فتهيم على وجهها متنقلة من مزرعة الى اخرى ، ومن قصة حب الى قصة اخرى ، وهي تحمل في جوانحها البراءة الرومانسية في عالم واقعي مشحون بالفظاظة والغش . ان قوة سيلانبا تكمن في تشخيصه لهذه الفتاة الضعيفة ، وفي الصور الغنائية الجميلة التي تمثلها المناظر الطبيعية الاخاذة ، التي تتحرك سيليا العذراء بين جنباتها وارجائها بحرية وانطلاق .




رقم الايداع في المكتبة الوطنية /بغداد
رقم ٦٧٠ لسنة ١٩٧٩
دار الحرية للطباعة /بغداد